А. С. ГРИБОЕДОВ

Творчество



Биография



Традиции



А. С. Грибоедов.

Гравюра Н. И. Уткина с портрета Е. Эстеррейха. 1829 г.

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

А.С. ГРИБОЕДОВ

Творчество
Биография
Традиции



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Ленинградское отделение
Ленинград 1977

Ответственный редактор

С. А. ФОМИЧЕВ

Г $\frac{70202\text{-}540}{042\,(02)\text{-}77}$ 295-296-77

Предисловие

В изучении жизни и творчества А. С. Грибоедова к концу 1950-х годов обозначился заметный спад. После основательных книг Н. К. Пиксанова, М. В. Нечкиной, В. Н. Орлова, И. К. Ениколопова, О. И. Поповой, С. В. Шостаковича создалось впечатление, что принципиальные проблемы науки о Грибоедове в основном решены, тем более что творческое его наследие невелико и вполне обозримо. Выходили очередные собрания сочинений писателя, переиздавались посвященные ему монографии, появлялись отдельные статьи, иногда даже вспыхивала полемика вокруг новых постановок «Горя от ума», но все это — как-то по инерции, по проторенным ранее путям. Грибоедовский юбилей, посвященный 175-летию со дня рождения драматурга, растянулся на два года (1969—1970) в силу разноречивых мнений о годе его рождения и прошел вяло, не ознаменовавшись новыми фундаментальными исследованиями. Вместе с тем в юбилейной литературе обнаружился необычайный разнобой в истолковании «Горя от ума», и стало очевидным, что многие устоявшиеся представления о Грибоедове нуждаются в пересмотре. Трактовка «Горя от ума» как ярчайшего художественного документа эпохи декабризма плохо сочеталась с концепцией судьбы и личности Грибоедова в романе Ю. Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара», который заменил — и не только в широком читательском обиходе — научную биографию Грибоедова, до сих пор не созданную. Снова и снова стали дискутироваться «загадки» Грибоедова, который якобы был «литературным однодумом», надорвавшимся на «Горе от ума». Широкую перспективу творческих исканий автора «Горя от ума», которые отражали основные тенденции современного ему литературного процесса, закрывало утвердившееся в науке определение Грибоедова как «младоархаиста», т. е. принадлежащего к узкой, периферийной в русской литературе 1820-х годов группировке писателей.

Нельзя не заметить оживления грибоедоведческих исследований в последние годы. Отчасти оно подтверждается как самим фактом проведения, так и ходом конференции, посвященной 150-летию создания «Горя от ума» и состоявшейся в конце 1974 г. в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР.[1]

[1] См.: Степанов В. П. 150-летие «Горя от ума».— Рус. лит., 1975, № 3, с. 246—252.

Основу настоящего сборника статей и составляют исследования, результаты которых были доложены на этой конференции. Статьи сборника посвящены изучению сложных судеб восприятия русским обществом бессмертной комедии Грибоедова (статья С. А. Фомичева), ее поэтики (статьи Д. А. Омаровой и Ю. П. Фесенко), связи с предшествующей литературной традицией (статьи Ю. Ф. Флоринской, В. А. Западова, Е. А. Маймина), проблем ее перевода (статья Н. Л. Шадрина) и распространения за рубежом (статья В. К. Петухова), а также ее литературных (статьи И. П. Смирнова, Л. К. Долгополова и А. В. Лаврова) и сценических (статья Ю. А. Головашенко) интерпретаций. Посвященная исследованию соотношения языка комедии «Горе от ума» с московским просторечием начала XIX в. статья Л. Д. Суражевского представляет главу из его кандидатской диссертации «Словарь „Горя от ума“», защищенной в 1941 г. в Московском педагогическом институте им. В. И. Ленина (экземпляр диссертации был подарен автором академику В. В. Виноградову и находится в составе его библиотеки в Пушкинском Доме). Статьи В. Э. Вацуро и С. В. Свердлиной обогащают существующие представления о литературном и общественном окружении Грибоедова, о личности писателя; текстология грибоедовских произведений исследуется в сообщениях П. С. Краснова и С. А. Фомичева. Вторая статья П. С. Краснова содержит своеобразную «реконструкцию» утерянного прижизненного портрета автора «Горя от ума».

Книга заключается публикацией материалов из архива Н. К. Пиксанова, столетие со дня рождения которого отмечается в 1978 г.

Цитаты из комедии «Горе от ума» приводятся в сборнике по кн.: Грибоедов А. С. Горе от ума. Изд. подгот. Н. К. Пиксанов при участии А. Л. Гришунина. М., 1969 (при цитатах в тексте статей сборника указывается страница этой книги). Остальные произведения А. С. Грибоедова и его письма цитируются по академическому Полному собранию его сочинений: т. 1, СПб., 1911; т. 3, Пг., 1917 (при цитатах в тексте статей сборника указываются том и страница этого издания).

Документы публикуются в соответствии с общими правилами, принятыми в изданиях АН СССР для текстов новой русской литературы. Архивохранилища обозначаются сокращенно: ГБЛ (Гос. библиотека им. В. И. Ленина, Москва), ГИМ (Отдел письменных источников Гос. исторического музея, Москва), ГПБ (Гос. публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград), ИРЛИ (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, Ленинград), ЦГАЛИ (Центральный гос. архив литературы и искусства, Москва), ЦГАОРСС (Центральный гос. архив Октябрьской революции и социалистического строительства, Москва), ЦГИА (Центральный гос. исторический архив, Ленинград), ЦГТМ (Рукописный отдел Центрального гос. театрального музея им. А. А. Бахрушина).

С. А. ФОМИЧЕВ

Автор «Горя от ума» и читатели комедии

В памяти последующих поколений Грибоедов остался автором одного произведения, но и одна комедия принесла драматургу неувядаемую славу, выдвинула его в ряд крупнейших русских писателей. Признание это было, впрочем, особого рода. Небывалый читательский успех пьесы документально подтвержден множеством списков. Комедия Грибоедова была и самым репертуарным произведением национального театра. Не счесть всех стилизаций и подражаний этой пьесе — конечно, как правило, эпигонских, но также по-своему свидетельствующих об особой ее популярности. Наконец, «Горе от ума» тревожило творческое воображение Пушкина и Лермонтова, Гончарова и Тургенева, Салтыкова-Щедрина и Островского, Достоевского и Блока...

Вместе с тем на протяжении всего XIX в. критика, отмечая неоспоримые достоинства пьесы, обычно спешила вслед за этим произнести ряд оговорок о некоторых художественных просчетах драматурга. И до сих пор Грибоедова подчас оценивают как классического писателя, создавшего, однако, пьесу «не совсем» совершенную. Суть противоречия сформулировал еще в 1825 г. Пушкин: «Читал я Чацкого — много ума и смешного в стихах, но во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины. Чацкий совсем не умный человек — но Грибоедов очень умен».[1] Пушкинский отзыв обнародован Вяземским в 1837 г. в журнале «Современник» (т. 5, с. 69) и был несомненно известен Белинскому, который в 1840 г. произнес Чацкому приговор еще более суровый: «Это просто крикун, фразер, идеальный шут, на каждом шагу профанирующий все святое, о котором говорит».[2] И хотя Пушкин счел необходимым оговориться: «Может быть, я в ином ошибся. Слушая его комедию, я не критиковал, а наслаждался»,[3] а Белинский впоследствии винил себя в несправедливом приговоре пьесе, «слово было сказано» и каждый последующий критик «Горя от ума» мог уверенно опираться на два столь великих авторитета.

[1] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13. М.—Л., 1937, с. 137.
[2] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 3. М.—Л., 1953, с. 481.
[3] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13, с. 139.

Было бы наивно вставать в позу «защитника» комедии Грибоедова, отметая с порога все «нападки» на нее как следствие недомыслия. На самом деле все было значительно сложнее. В истории русской литературы трудно назвать иное произведение, которое подобно «Горю от ума» было так близко многим поколениям читателей, так непросто сочеталось с острейшими проблемами русской литературной и общественной жизни.

1

Слухи о новой комедии Грибоедова проникли в литературные круги еще в то время, когда она не была закончена. В декабре 1823 г. Пушкин запрашивал из Одессы Вяземского: «Что такое Грибоедов? Мне сказывали, что он написал комедию на Чедаева; в теперешних обстоятельствах это чрезвычайно благородно с его стороны».[4] Донести до Пушкина эту весть мог кто-то из его московских знакомых, очевидно сам знавший о новой пьесе по слухам, если трактовал ее как «комедию на (т. е. против, — *С. Ф.*) Чедаева». В то время Грибоедов не стремился к широкому ознакомлению публики со своей комедией. Однако общество было заинтриговано, ожидая сатирической картины московских нравов.

В июне 1824 г. Грибоедов прибывает в Петербург с целью напечатать пьесу и провести ее на сцену. С первых же петербургских дней он начинает чтение комедии в литературных и светских салонах. «...читал я ее, — сообщает он С. Н. Бегичеву, — Крылову, Жандру, Хмельницкому, Шаховскому, Гречу и Булгарину, Колосовой, Каратыгину, дай счесть — 8 чтений. Нет, обчелся, — двенадцать; третьего дня был обед у Столыпина, и опять чтение, и еще слово дал на три в разных закоулках. Грому, шуму, восхищению, любопытству конца нет. Шаховской решительно признает себя побежденным (на этот раз)» (3, 156).

Возбуждая шум и любопытство, Грибоедов формирует вокруг своего произведения общественное мнение, чтобы облегчить публикацию комедии. Пока еще он не разрешает копировать пьесу, так как распространение списков повредило бы успеху издания. Лишь в октябре 1824 г. после решительного разговора с М. Я. фон Фоком, ведавшим делами цензуры, Грибоедов, потеряв надежду увидеть в печати свою комедию целиком, решается на обходные пути.

Отрывки из пьесы он отдает Булгарину для драматического альманаха «Русская Талия». Вместе с тем теперь писатель поощряет распространение списков комедии. Подчас они изготовлялись артельно. Известно, например, что на квартире А. И. Одоевского в течение нескольких вечеров работал целый «цех» по переписке «Горя от ума» под общую диктовку, организованный декабристами в целях революционной агитации.

---

[4] Там же, с. 81.

Интерес к комедии был усилен и рекламой альманаху «Русская Талия». В начале ноября 1824 г. в журнале «Сын отечества» было помещено объявление о скором выходе в свет альманаха; под 18-м номером в оглавлении его значились «отрывки из комедии в стихах „Горе от ума“».[5] Спустя месяц газета «С.-Петербургские ведомости» сообщила: «Декабря 15 вышел в свет первый в России драматический альманах под заглавием „Русская Талия“, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год»,[6] а в 50-м номере журнала «Сын отечества» объявлялось, что альманах «продается у входа в театр и во всех книжных лавках по 12 рублей»; здесь же рецензировалось только одно из произведений, вошедших в книгу: «...венец всего собрания есть акт и несколько сцен из новой комедии „Горе от ума“, сочиненной Грибоедовым. Удачное изображение характеров, многие истинно комические черты, знание сердца человеческого и общежития, острые слова, прекрасные стихи — все соединяется в этой превосходной пьесе; можно смело сказать, что со времени Фон-Визина у нас не было подобной русской комедии».[7]

С публикацией этих отрывков комедия Грибоедова легализовалась. Бурная полемика по поводу пьесы, разразившаяся на страницах всех основных журналов того времени, побуждала столичных и провинциальных читателей обзавестись заветным списком.

Нужно, однако, заметить, что утвердившееся в литературе мнение о том, что уже в первые годы списков «Горя от ума» было изготовлено несколько десятков тысяч, ошибочно. Восходит оно к Булгарину, который в 1831 г. сообщил: «Один из наших знакомых, проехав Россию несколько раз вдоль и поперек с тех пор, как сия комедия пошла по рукам в рукописи, уверял нас, что в России находится более сорока тысяч списков сего единственного произведения».[8] Вздорность такого подсчета не нуждается в специальном опровержении. Назначение же данного сообщения было чисто коммерческим. В это время в цензуре возбуждается ходатайство о пропуске в печать «Горя от ума», право на издание которого Булгарин считает своею собственностью. Поэтому он спешит заверить официальные круги, что публикация комедии пустит в оборот ничтожное количество ее экземпляров по сравнению с имеющимися.

Замечательно, однако, что первые издания комедии (1833, 1839) вовсе не остановили процесса изготовления рукописных ее копий, а скорее его усугубили. Читатель желал иметь текст произведения, не искаженный цензурными купюрами. Показателен в этом отношении один из списков «Горя от ума» из коллекции Н. К. Пиксанова, выполненный в малом формате и со следующей

---

[5] Сын отечества, 1824, ч. 97, № 3, с. 234—237.
[6] С.-Петербургские ведомости, 1824, 16 дек., № 101, с. 1246.
[7] Сын отечества, 1824, ч. 98, № 2, с. 179—180.
[8] Сев. пчела, 1831, 9 февр., № 31.

пометой на с. 2: «Печатать позволяется с тем, чтобы по отпечатании представлено было в Цензурный комитет узаконенное число экземпляров. С.-Петербург, 14 декабря 1838 года. Цензор А. Фрейганг». Но на той же странице помечено: «пом‹ощник› его (т. е. цензора, — *С. Ф.*) А. Грибоедов», и действительно, скопированное из второго издания комедии цензурное разрешение на ее публикацию помещено здесь для отвода глаз: текст в списке лишен цензурных изъятий.[9]

После 1839 г. в результате запутанной тяжбы между претендентами на наследование авторского права Грибоедова (роковую роль в этом деле сыграл Булгарин) комедия не появлялась в печати в течение пятнадцати лет. Но «Горе от ума» постоянно ставилось на сцене. Комедия Грибоедова пришла на казенную сцену поистине с черного хода. 2 декабря 1829 г. в бенефис актрисы Вальберховой в добавление к драме была дана «интермедия-дивертисмент, составленная из декламации, пения, танцев и плясок», под названием «Сцена позади сцены». Это было воспроизведение театральной репетиции — и в числе прочего Сосницкий, Борецкий, Н. Семенова и Монготье «отрепетировали» на глазах зрителей отрывок из «Горя от ума» (7—10 явления первого действия). Лед был сломан, и в течение последующих лет «Горе от ума» несколько раз появлялось на сцене в различных отрывках, пока, наконец, 26 января 1831 г. не было поставлено целиком в Большом театре, — откорректированное, конечно, театральным цензором. С тех пор не было театрального сезона в Петербурге без «Горя от ума». В конце XIX в. каждый новый сезон в Александринском театре открывался бессмертной комедией Грибоедова.

Списки же комедии в отдельных случаях изготовлялись даже после 1862 г., когда в России вышло наконец свободное от купюр издание пьесы. Здесь в полной мере проявилась особая интимность читательского восприятия комедии Грибоедова. Несмотря на грубые и порой очевидные искажения текста в списках, для их владельцев несомненным оставалось главное: в конечном счете копия комедии восходила к подлинной авторской рукописи. Если к тому же первый владелец списка так или иначе встречался некогда с Грибоедовым, то в следующих поколениях закономерно возникала легенда о «самом подлинном», «просмотренном самим автором» тексте, содержавшемся именно в этом списке. Иногда такая легенда отражалась довольно осторожно, как например в следующей владельческой надписи: «Я получил эту рукопись в 1884 году от ныне умершего Николая Прокофьевича Черноусова, служащего в Пожвском заводе Пермской губернии г-д Всеволожских, а он в свою очередь от отца своего, свидетеля постановки комедии „Горе от ума“ на рябовской сцене, в имении прадеда моего Всеволода Андреевича Всеволожского».[10] Однако

[9] Горе от ума, комедия в стихах А. Грибоедова. Одесса. Писал Иван Козлов. 1844 г. (ИРЛИ, ф. 496, оп. 2, № 15).

[10] ИРЛИ, ф. 496, оп. 2, № 33.

гораздо чаще версия усложнялась, подтверждалась новыми свидетельствами. Так, в списке Д. Г. Эристова, который издал комедию в 1879 г. (в Тифлисе), помечено: «Списано с манускрипта, просмотренного самим автором в 1828 году в Эривани, где эта пьеса сыграна 25 декабря 1828 года чиновниками местного управления». Здесь же приложено письмо «почтенного кавказского ветерана» А. П. Опочинина: «... в 1826 году я приехал на службу в Грузию, прямо из кадетского корпуса. А. С. Грибоедов был тогда в Тифлисе. Молва о „Горе от ума" и о том, что эта комедия окончена автором, превратилась в это время в несомненную истину. Вскоре стали появляться в обществе у знакомых с автором лиц списки целой комедии. В батарее, куда я поступил, служил тогда штабс-капитан Рюмин, приятельски знакомый с Грибоедовым. В одно из моих посещений Рюмина я увидел на столе у него тетрадку из грубой синей бумаги, с заголовком на оберточном листе „«Горе от ума», комедия А. С. Грибоедова". Я попросил у хозяина позволение взять тетрадку к себе для прочтения. Трудно описать чувство напряженного и все более усиливающегося внимания, возбужденного во мне чтением комедии; меня бесила неразборчивость почерка, испещренного поправками. Я прочитал всю тетрадку два раза сряду и уже многое знал наизусть, благодаря необыкновенно хорошей памяти... Везде, где было возможно, я декламировал монологи из „Горя от ума", восторгался ими. Рюмин, коротко познакомившийся уже со мною, как с близким сослуживцем, и видя во мне такого ярого почитателя этой комедии, подарил мне во время походов наших по Персии вышеупомянутую рукопись комедии, объяснив, что списывал ее он сам, а поправки сделаны рукою Грибоедова...» [11]

К сожалению, несмотря на подобные легенды, списков «Горя от ума» с собственноручными пометами автора обнаружить пока не удалось, за исключением Жандровского и Булгаринского, ставших источниками научного издания текста комедии. Но как бы то ни было, легенды эти отражают особое отношение русской читательской публики к комедии Грибоедова, являя собою конкретное воплощение той «обратной связи» между писателем и читателем, изучение которой в последнее время признается чрезвычайно важным. Как правило, такое изучение крайне затруднено сложностью определения читательского восприятия произведения — комедия же Грибоедова для этого дает необычайно богатый материал, зарегистрированный в ее многочисленных списках.

В редких случаях активность читательского восприятия проявлялась в сознательном добавлении к грибоедовскому тексту или же в исправлении его. Чаще всего здесь, наоборот, обнаруживается автоматизм переписки большого текста, когда неизбежны и грубые искажения, и невольная замена необычной авторской фразеологии более привычной, усередненной нормой. Так, в большин-

---

[11] ИРЛИ, ф. 496, оп. 2, № 5.

стве списков мы находим выражение «умный, *добрый* наш народ», в то время как в авторизованных списках — «умный, *бодрый*». Происхождение этой замены понятно: эпитеты «умный» и «добрый» более ассоциативны.

Гораздо интереснее подобных «вариантов» прямая читательская оценка творения Грибоедова. Часто она выражается в бесхитростных стихах — типа:

Поэт! нет слов в благодаренье.
Ты не доступен здесь хвальбе.
Твой гений и твое творенье —
Вот монумент вовек тебе.[12]

Подчас в списках мы находим след прямого уподобления героя комедии владельцу рукописной копии. Так, на титуле одной из них помечено: «Из библиотеки артиллерии поручика Александра Сергеевича Чацкого». Однако на последней странице того же списка имеется точная владельческая надпись: «Из библиотеки артиллерии поручика А. Чуносова».[13] Характерен в этом отношении и часто встречающийся в списках эпиграф к комедии:

Судьба, проказница-шалунья,
Определила так сама:
Всем глупым счастье от безумья,
Всем умным — горе от ума.

По происхождению это четверостишие имеет довольно далекое отношение к Грибоедову, являясь парафразой куплета (Вяземского) из оперы-водевиля Грибоедова и Вяземского «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом»:

Судьба-проказница в насмешку
Дает нам часто напрегай,
Чему ж дивиться, что в тележку
Впряжен твой барин невзначай?
Имея счастье на примете,
Век целый возится народ,
Везде возня на этом свете:
Кто возит, а кому везет! (1, 244)

Важнее при этом другое. Помещенный в списке «эпиграф» посвоему типизировал (через самого читателя) судьбу грибоедовского героя: «Всем умным — горе от ума».

С большим восторгом воспринимались современниками драматурга его сатирические выпады. В момент появления комедия Грибоедова была тесно слита со злобой дня. Безусловно, именно эта открытая публицистичность пьесы принесла ей столь моментальное и массовое признание, сопровождаемое негодующими криками политических рутинеров. Столичные читатели того времени

[12] ЦГТМ, № 136796—86.

[13] ИРЛИ, ф. 496, оп. 2, № 11. — Известен еще один список комедии, принадлежавший А. С. Чуносову, с прибавлением его стихов (ЦГТМ, № 163770—78).

без труда распознавали в произведении злободневные намеки, открывали портретное сходство героев комедии с реальными людьми. Сам дом Фамусова уверенно локализовался москвичами. «Действие в Москве в доме Фамусова на Тверском бульваре» — читаем мы уточняющую ремарку в одном из ранних списков комедии.[14] Так же уверенно определялись оригиналы едва ли не всех грибоедовских героев, вплоть до самых второстепенных.[15] Типичность грибоедовских героев позволяла видеть в них точные копии общеизвестных лиц. Такое толкование было несомненно обусловлено психологией читательского восприятия тех лет, не привыкшего еще к языку реалистического искусства и потому толкующего художественные типы лишь как воплощение определенных черт конкретных лиц («личности»). Подобный взгляд на комедию отразился и в современной ей критике, в частности в статье М. А. Дмитриева, вызвавшей позднее резкий протест В. К. Кюхельбекера: «Нападки М. Дмитриева и его клевретов на „Горе от ума“ совершенно показывают степень их просвещения, познаний и понятий. Степень эта истинно не завидная... Предательские похвалы удачным портретам в комедии Грибоедова — грех гораздо тягчайший, чем их придирки и умничанья. Очень понимаю, что они хотели сказать, но знаю (и знать это я очень могу, потому что Грибоедов писал «Горе от ума» почти при мне, мне первому читал каждое отдельное явление непосредственно после того, как оно было написано), знаю, что поэт никогда не намерен был писать подобные портреты: его прекрасная душа была выше таких мелочей».[16] Указание М. А. Дмитриева на портретность грибоедовских героев воспринималось Кюхельбекером как политический донос, ибо оно обращало внимание власть имущих на то, что характеры пьесы списаны с них же самих. Но утверждение поэта-декабриста о том, что «поэт был выше подобных мелочей», вовсе не тактическая уловка, а вполне принципиальное заявление, продиктованное протестом против трактовки «Горя от ума» в плане упрощенной, фельетонной злободневности. Однако верно и то, что в обиходном восприятии пьесы такой подход был вполне обычным.

Своеобразным было восприятие современным Грибоедову читателем и художественного языка комедии. Как это ни кажется парадоксальным на первый взгляд, в то время оригинальность пьесы ощущалась в гораздо меньшей степени, чем ныне. В живой памяти читателя тех лет были свежи ходовые остроты из произведений Растопчина, А. Измайлова, Шаховского, Хмельницкого и пр. — шутки, которые в великом множестве сконденсированы

---

[14] ЦГТМ, № 136813—114. — Здесь имелся в виду особняк М. И. Римской-Корсаковой, ныне не сохранившийся.

[15] См.: [Пиксанов Н. К., Гришунин А. Л.] Прототипы «Горя от ума». — В кн.: Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1969, с. 369—375.

[16] А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929, с. 340.

в комедии «Горе от ума» и сейчас воспринимаются как грибоедовские и только грибоедовские.

Несчастные! должны ль упреки несть
От подражательниц модисткам?
За то, что смели предпочесть
Оригиналы спискам? (76)

— иронизирует в комедии Чацкий, цитируя комедию Растопчина «Вести, или Убитый живой».[17] «Все врут календари» (92), — возмущается Хлестова, напоминая присутствующим ходячую шутку того времени, отразившуюся, между прочим, в одной из эпиграмм И. И. Дмитриева.[18] Важно подчеркнуть, что очень часто Грибоедов сознательно ориентируется в своей комедии на современные ему языковые штампы, переосмысляя их посвоему. Так, знаменитая фраза о «смеси французского с нижегородским» непосредственным прообразом имела, по-видимому, следующее замечание И. М. Муравьева-Апостола из его «Писем из Москвы в Нижний Новгород»: «Войди в любое общество: презабавное *смешение языков*. Тут услышишь нормандское, гасконское, русильонское, прованское, женевское наречия; иногда и русское пополам с вышесказанными. Уши вянут» (Сын отечества, 1814, ч. 12). Сокращая описание, Грибоедов тем не менее усиливает насмешку намеком на языковую какофонию «прононса» с «оканьем».

Разумеется, подобные примеры можно продолжить.[19]

Именно этой кровной связью грибоедовского произведения с литературной практикой его лет объясняется то, что даже передовая критика, оценивая комедию, прежде всего подчеркивала достоинства ее языка, ее остроумие, верность картины нравов, т. е. то, что подчас казалось лишь мастерской обработкой уже известного. Этим, между прочим, объясняется забавный штрих, который мы находим в приведенном выше письме Грибоедова, где описываются первые читки пьесы: «... Шаховской решительно признает себя побежденным (на этот раз)». Грань в литературе между «веком нынешним» и «веком минувшим» тогда еще четко не различалась.

При своем появлении комедия поражала скорее блеском остроумия, нежели глубиной мысли. Слишком привязанными к сиюминутной повседневности казались ее намеки, слишком знакомыми и привычными ее шутки. Эпоха принципиальной оценки «Горя от ума» еще не наступила, и большинству критиков той

---

[17] Ср.: «От безрассудного пристрастия и ослепления к иностранным мы обращаемся из людей в обезьяны, из господ в слуги, из русских в ничто ‹...› на что ж самому себя изуродовать и сделаться гадким списком мерзкого подлинника?» (Растопчин Ф. В. Соч. СПб., 1855, с. 128).

[18] «Какое сходство Клит с календарем имеет? Он лжет и не краснеет» (Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967, с. 402).

[19] См. статью В. А. Западова, помещенную в настоящем сборнике.

поры казались излишне экзальтированными пророческие слова А. Бестужева: «Будущее оценит достойно сию комедию и поставит ее среди первых творений народных».[20]

2

Лишь малая толика пересудов по поводу пьесы Грибоедова попала в те годы в печать, оставшись в дневниках, частной переписке, разговорах современников. Между тем эта «домашняя критика» представляет определенный интерес как свидетельство живого восприятия литературного произведения. Сама ошибочность суждений по поводу произведения незаурядного, эпохального — факт, заслуживающий осмысления.

Показательно отношение к «Горю от ума» одного из ближайших друзей Грибоедова П. А. Катенина. Оно было резко отрицательным. Послание Катенина с разбором комедии до нас не дошло, но, как выясняется из ответного письма Грибоедова от января 1825 г., замечания критика сводились к следующему: нечеткость общего плана, карикатурность характеров, нарушение важнейших правил драматического искусства. Отчасти суть возражений автору «Горя от ума» мы можем уточнить по письмам Катенина к Н. И. Бахтину. «Ума в ней (в комедии, — *С. Ф.*), точно, палата, — пишет он в феврале 1825 г., — но план, по-моему, недостаточен и характер главный сбивчив и сбит (manque); слог часто прелестный, но сочинитель слишком доволен своими вольностями; так писать легче, но лучше ли, чем хорошими александринскими стихами? вряд».[21]

Впрочем, можно представить катенинскую критику в более развернутом виде, обратившись к «Размышлениям и разборам», появившимся в печати (в «Литературной газете») в 1830 г., но написанным значительно раньше. Все, что здесь говорится о «комедии нравов», впрямую относится к «Горю от ума». «Еще гораздо более (чем в комедии характеров, — *С. Ф.*), — считает Катенин, — прозы в комедии нравов, которой чуть ли не слишком благосклонно назначают обыкновенно второе место в списке родов. За сию честь всем вообще каждая поодиночке дорого платится, ветшая чрезвычайно скоро, так что едва новое поколение сменит выведенное в ней на посмеяние, никому и смеяться охоты нет. Напирая преимущественно на странности, с каждым днем исчезающие, имея при том необходимость их усиливать сверх настоящего, без чего они глазам современников, привыкшим к ним и дома, не покажутся странными, останавливаясь на одной наружной оболочке людской, почти всегда слабые по части завязки, коею нет ни места заняться драматическому сатирику, ни возможности существовать в быту ежедневном общества недеятельного,—

[20] Полярная звезда, карманная книжка на 1825 год... Изд. А. Бестужевым и К. Рылеевым. СПб., 1825, с. 18.

[21] Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. СПб., 1911, с. 74.

сии комедии, вместе с платьями и прическою действующих лиц, через несколько лет обращаются в карикатурные портреты, без красоты нестареющейся и без сходства с существующим, заслуживающие внимания в одном ученом, археологическом смысле. Зато внове они нравятся чрезвычайно, особенно если очень злы, если сочинитель не боялся намеков личных и умел сговориться с насмешливым направлением ума на ту пору. Что ни говори, а немногие из авторов решаются предпочесть холодное уважение потомства, которого не услышат, готовому сейчас плеску и похвале».[22]

Как видим, неприятие творческих принципов автора «Горя от ума» носит у Катенина вполне принципиальный, бескомпромиссный характер. Одно это в полной мере опровергает гипотезу, заявленную в работах Кс. Полевого, М. Н. Лонгинова, А. Н. Пыпина, Н. К. Пиксанова, об особой группировке писателей, названных позднее Ю. Н. Тыняновым (который более всех эту гипотезу развил) «младоархаистами».[23] Младоархаистами объявлены Катенин, Грибоедов и Кюхельбекер. Малочисленность подобной группировки не может не вызывать недоумения. В свое время Катенин ядовито отвечал Кс. Полевому: «Были, говорите вы, две школы: карамзинисты и славянофилы; одни ахали и готовы были „мутным потоком затопить богатые нивы русского слова"; другие хотели „для прошедшего мертвого оставить настоящее живое"; время уничтожило тех и других. Место их заняли: с одной стороны, „поклонники Карамзина", к коим позвольте прибавить на случай войны всех называющих себя романтиками и всех журналистов; кто же с другой стороны? Нет никого, ибо вы шутите, называя партиею трех человек и меня четвертого. Но где и те? где Грибоедов? где автор „Ижорского" (Кюхельбекер, — *С. Ф.*)? Г. Жандр всегда писал мало и давно совсем замолк: остаюсь я один».[24]

Очевидно, достаточно исключить из этой обязательной «обоймы» лишь одно имя (тем более имя Грибоедова!), и наличие группировки «младоархаистов» станет вообще призрачным. Катенинская же оценка «Горя от ума» неопровержимо свидетельствует не о каком-либо частном расхождении в пределах одной школы, а о противопоставленности эстетических программ Грибоедова и Катенина. Для Катенина неприемлемы прежде всего реалистические принципы грибоедовской комедии, та творческая смелость, с которой драматург в реальных противоречиях современной ему жизни обнаруживает подлинную поэзию. Это кажется ему дерзкой новостью, низведением драматургического рода литературы до газетного фельетона, пренебрежением вечными законами искусства в угоду сиюминутной славе. Показательна и утилитар-

[22] Лит. газ., 1830, т. 2, 22 дек., № 72, с. 291.

[23] См. статью Ю. Н. Тынянова «Архаисты и Пушкин» (1926) в кн.: Пушкин и его современники. М., 1968.

[24] Моск. телеграф, 1833, ч. 51, № 11, с. 452—453.

ная узость Катенина в трактовке требований драматургии пьесы (которая якобы должна исходить из возможностей современной сцены), что особенно проявляется в его возражении против «многолюдия» комедии «Горе от ума».[25] Между тем именно драматургия в конечном счете побуждает к развитию театральное, сценическое искусство. «Расширяя сцену, — проницательно замечал по этому поводу П. А. Вяземский, — наполняя ее народом действующих лиц, он (Грибоедов, — *С. Ф.*) расширял тем самым и границы самого искусства».[26] В самом деле — вслед за Грибоедовым реалистическая русская драматургия постоянно будет воссоздавать не просто отдельные драматические характеры, а спаянное кастовой психологией, многообразное в своих частных проявлениях, но единое по своекорыстным побуждениям общество.

Если отзыв Катенина о комедии «Горе от ума» носил принципиальный характер и лишь подчеркнул ту дистанцию, которая отделила Грибоедова-реалиста от затверженных в его время драматургических (и общелитературных, конечно) норм, то более случайной была пушкинская оценка произведения, которой, к сожалению, придается зачастую непомерно большое значение.

Полезно напомнить достаточно частные обстоятельства, которые во многом эту оценку определили. Как известно, «Горе от ума» завез в Михайловское Пущин. Существует мнение, что список комедии был оставлен у поэта, и потому недвусмысленные оговорки его: «Слушал Чацкого, но только один раз, и не с тем вниманием, коего он достоин...», «...эти замечания пришли мне в голову после, когда уже не мог я справиться»,[27] — считаются то ли специально неверными, рассчитанными на перлюстрацию его писем (речь, мол, шла о неблагонадежном в политическом отношении произведении), то ли мало обоснованными. «Очевидно, — предполагает М. В. Нечкина, — рукопись Грибоедова сейчас же ушла из Михайловского — не в Тригорское ли? Пуш-

---

[25] Ср. также следующее рассуждение Катенина: «Всякое многолюдное собрание, например, всегда (в драме, — *С. Ф.*) неловко и редко не смешно... Человек умный, теперь покойник, с кем я бывал весьма короток, но чьи понятия о театре с моими весьма несходны, предлагал... поправку в „Британике“: „Какая была бы сцена, когда Британик отравленный упадает на ложе, Нерон хладнокровно уверяет, что это ничего, и все собрание в волнении!“ В натуре — весьма ужасная; в хорошем рассказе, прозою Тацита либо стихами Расина, — весьма разительная, в сценическом подражании — весьма негодная... Что же выйдет из крика и толкотни гостей на сцене? Кто будет их представлять? последнего разряда актеры? Насмешат нас первые сановники Рима, государевы застольники; хорошие? где их набрать? возьмутся ли за немые роли? и хоть бы взялись, что они смогут выработать? хорошо ли каждый крикнет и убежит, либо опомнится и как ни в чем не бывало примется опять кушать? Головой ручаюсь, хоть бы двадцать Каратыгиных создать и пустить на эту проделку, ничего не выйдет хорошего, а может быть, еще хуже справятся они, чем двадцать статистов» (Лит. газ., 1830, т. 2, 12 дек., № 70, с. 275—276). «Человек умный», упоминаемый здесь, — несомненно Грибоедов.

[26] Современник, 1837, т. 5, с. 70.

[27] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13, с. 138, 139.

кин мог отдать ее сюда читать или, может быть, спрятать».[28] Можно ли предполагать, что, высказывая развернутое мнение о комедии, которое было, между прочим, рассчитано и на автора (ср.: «Покажи это Грибоедову»), Пушкин оказался столь нетерпелив и поспешен? Несомненно, что комедия была увезена Пущиным обратно в Петербург — тем более что в январе 1825 г. списки «Горя от ума» были еще огромной редкостью. Если учесть к тому же, что комедия была прочитана Пушкиным наскоро (его лицейский товарищ остановился в Михайловском лишь на один день) среди разговоров о многом другом, то станет понятной приблизительность пушкинских суждений на этот раз. Новость драматургической формы, сама «мысль главная» грибоедовской комедии были засвечены и яркими стихами и злободневными намеками. К тому же Пушкину такой Грибоедов, каким тот предстал в «Горе от ума», был непривычен. Пушкин хорошо знал его как автора салонных комедий, а этот жанр поэт ценил весьма высоко и в какой-то мере отталкивался от него в первой главе своего романа в стихах. Характерны в этом смысле две пушкинские обмолвки в письме к А. Бестужеву. Не признавая правдоподобия поведения Чацкого (мечет бисер перед свиньями), Пушкин ссылается на комедию Грессе «Злой» («Cléon Грессетов не умничает с Жеронтом, ни с Хлоей»), верно угадывая некоторое сюжетное сходство с ней грибоедовской пьесы, но не замечая того, что сюжетная схема здесь не просто повторена, а переосмыслена (Чацкий вовсе не эгоистичен в отличие от Клеона, «злого ума»). Вторая обмолвка едва ли не ярче. «Между мастерскими чертами этой прелестной комедии — недоверчивость Чацкого в любви Софии к Молчалину — прелестна! — и как натурально! Вот на чем должна была вертеться вся комедия, но Грибоедов, видно, не захотел — его Воля».[29] Здесь, в сущности, намечен обычный сюжетный ход (и даже «план») легкой комедии с ее забавными недоразумениями, qui pro quo. Показательно, что в позднейшей оценке пьесы Белинским та же недогадливость Чацкого будет поставлена в упрек драматургу. Традиция салонной комедии ко времени Белинского пресеклась в русской драматургии, но для Пушкина была живым явлением. Легкая же комедия выработала особый вид сценического диалога, при котором не столь важен был прямой смысл произносимого, как всякого рода двусмысленности, приводящие к забавным нелепицам. Именно так Чацкий и оценивает похвалы Софьи Молчалину, произносимые ею безусловно в легком, светском тоне. Для сравнения укажем на раннюю комедию Грибоедова «Притворная неверность», в пятом явлении которой герой, так же как Чацкий, не доверяет похвалам своему сопернику. Однако это сравнение также доказывает,

---

[28] Нечкина М. В. А. С. Грибоедов и декабристы. Изд. 3-е. М., 1977, с. 489.

[29] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13, с. 138.

что в «Горе от ума» типичная для салонной комедии ситуация намеренно переосмыслена.

Не меньшее значение при оценке Пушкиным образа Чацкого имело, конечно, и то обстоятельство, что в это время поэт работал над своим романом в стихах, в котором характер «умного светского человека» представлен в замкнутом Онегине. Чацкий же мыслил почти как Онегин, а вел себя подобно Ленскому. Но ведь это был совершенно иной характер!

Как бы то ни было, пушкинская оценка «Горя от ума» была во многом поспешной. Недаром впоследствии Пушкин никогда и не повторял ее. Вместе с тем в высшей степени показательно, насколько быстро Пушкин усваивает опыт Грибоедова в своих произведениях. Под непосредственным впечатлением «Горя от ума» он набрасывает одну из сцен «Бориса Годунова»: диалог Марины Мнишек со своей служанкой о Дмитрии; впоследствии, однако, эта сцена из трагедии изымается: она слишком отзывалась чтением комедии. Гораздо органичнее грибоедовские принципы характеристики фамусовского общества развиты в главах «Евгения Онегина». Впоследствии же был прямо сближен с Чацким и Онегин, — не только проходным замечанием «Он возвратился и попал, Как Чацкий, с корабля на бал», но — главное — неожиданной пылкой исповедью в его письме к Татьяне.

3

Замечательным качеством комедии Грибоедова оказалось то, что ее «мысль главная» (а вместе с ней и «план», и «истина») становилась все ощутимее с ходом времени. Прошел всего год со времени первоначального знакомства широких кругов читателей с пьесой, как смысл ее неизмеримо укрупнился: комедия осветилась трагическим отблеском декабристского восстания, за хлесткой злободневностью ее фраз стал различим пророческий смысл ее драматического конфликта. В столкновении пылкого правдолюбца Чацкого с косным миром фамусовщины обнажилась пропасть, отделившая революционно настроенную дворянскую интеллигенцию от основной массы крепостнического дворянства. Причем именно личная драма героя подчеркнула бескомпромиссную принципиальность конфликта: отречение честного человека не только от расхожих «истин» и удобной «морали» общества, к которому герой по рождению принадлежит, но и от самых кровных, интимнейших связей с этим обществом.

Осмысление конфликта Чацкого с фамусовским миром как полнейшего выражения декабристской эпохи вызрело в критике середины XIX в. (Герцен, Огарев, А. Григорьев, позже — Достоевский) и стало важнейшим методологическим принципом в советской науке о Грибоедове. Это не значит, что проблема «Грибоедов и декабристы» относится к числу полностью решенных. До сих пор не прекращаются попытки поставить Грибоедова над

эпохой, приписать ему скептическое отношение к словам и поступкам своего героя, несущего в себе декабристское мироощущение. Для иных интерпретаторов комедии достаточно легендарной фразы о «ста прапорщиках» и «очистительного аттестата» оправдавшегося в ходе следствия по делу декабристов писателя, чтобы перейти к более остроумным, чем доказательным, рассуждениям о несогласии «прагматика» Грибоедова с пылким мечтателем Чацким, о «загадочности» комедии «Горе от ума». Однако было бы правильнее говорить вовсе не о «загадочности» произведения, а о его сложности и объяснять ее сложностью самой русской жизни, отраженной в комедии не только со стороны явлений отстоявшихся, но и в ее потенциальных возможностях. Недаром «главная мысль» грибоедовской комедии тревожила новые и новые поколения художников, ибо решение «проклятых вопросов», затронутых Грибоедовым, исторически затянулось.

Философская мысль комедии концентрируется в ее заглавии: «Горе от ума» — в самой этой формуле отражено противоречие, обнаруженное эпохой кризиса просветительских идей, в его русской, подчас парадоксальной форме, когда идеи эти, многократно опровергнутые опытом, в исторических условиях крепостнической России тем не менее себя еще окончательно не исчерпали. Достаточно вспомнить сложные судьбы развития просветительских идей в России XIX в., переживших в наследии революционных демократов свое обновление, чтобы понять, насколько обнажен был на протяжении десятилетий основной «нерв» комедии Грибоедова. Понятной, в частности, становится отрицательная оценка «главной мысли» комедии Белинским — в то время, когда он страстно искал воплощения в действительности разумного начала, формула «горе от ума» не могла не ощущаться им в качестве неудачного парадокса.

«Доказать, — размышлял Чаадаев, — что одни глупые могут быть счастливы, есть, кажется мне, прекрасное средство отвратить некоторых от пламенного искания счастья».[30] В чем-то эта максима близка и раздумьям Грибоедова, хотя он — в отличие от Чаадаева — сумел удержаться на грани безудержного пессимизма, предощутив необходимость кровной связи интеллигенции с народом.

Надолго оторванный от центров декабризма, Грибоедов оставался тесно с ним связанным общими исканиями путей возрождения русского общества, несшего в себе проклятье самодержавного деспотизма и крепостного рабства. Подвиг народа в Отечественной войне был глубоко пережит писателем, определил направление его политических, этических и эстетических раздумий. «Чистый разум», который прокламировали просветители, кажется ему умозрительной и произвольной конструкцией. В поисках твердых оснований взгляд писателя обращается к нации,

---

[30] Чаадаев П. Я. Соч. и письма, т. 1. М., 1913, с. 147.

к народу; широкие лингвистические, этнографические и исторические интересы Грибоедова были вдохновлены его поисками «национального разума», который, по его мнению, можно понять, осмыслив своеобразие языка, обычаев, верований, нравов народа, сохранившего «душу живу». Грибоедов, конечно, отчетливо сознавал, что народ не «предан сам себе» — отягощен узами рабства, но само упорство народа в соблюдении родных обычаев, а если нужно, и в борьбе за них служит для писателя убедительным залогом грядущего величия России. Разбудить же эти внутренние силы — этим убеждением питается творчество Грибоедова — может вдохновенное, правдивое слово, в котором концентрируется «национальный разум». Поэзия при этом не могла не осмысляться Грибоедовым как средство преобразования мира, — поэзия, находящая отклик в сердцах людей, пробуждающая в них благородные чувства и высокие стремления, выражающая и усиливающая таящийся в сердцах людей «национальный дух». Такова была эстетическая программа Грибоедова, как она восстанавливается по его отдельным замечаниям, рассуждениям и по его литературным произведениям. Романтический пафос этой программы очевиден, но ум Грибоедова был не только пытливый, но и в высшей степени аналитический, вовлекающий в сферу художественного изображения конкретные социальные явления и противоречия действительности.

Народ — за сценой комедии Грибоедова. Однако понятие ума здесь — важнейшая этико-политическая категория, в которой просматривается писателем народное начало («чтоб *умный*, бодрый наш народ...»). Осознание того, что подлинные ценности — в этом разуме, обусловливает новый «ракурс» эстетического восприятия жизни — с позиций народности, что позволяет Грибоедову (наряду с Крыловым и Пушкиным) открыть реалистическую эру в русской литературе.

Противоречит ли это декабристской идейности «Горя от ума»? Конечно, нет. Ведь известное ленинское определение декабристов («страшно далеки они от народа») имеет в виду политическую программу дворянских революционеров. Исследуя же мировоззрение Грибоедова, следует, очевидно, не сводить его к системе политических взглядов, а наметить также направление его эстетических и общефилософских исканий. Однако до сих пор, необходимо обмолвившись о незаурядном уме творца «Горя от ума», исследователи подчас предпочитают не останавливаться на раскрытии того, что значил этот ум, или же — что еще хуже — сводят его к политическому скептицизму.

И здесь необходимо вновь вернуться к вопросу о принадлежности Грибоедова к тайному обществу декабристов.

Прежде всего о сакраментальной фразе о «ста прапорщиках». Впервые она была обнародована первым биографом писателя и его дальним родственником Д. А. Смирновым, человеком — что необходимо подчеркнуть — довольно консервативных взглядов. «Гри-

боедов, — свидетельствовал Смирнов, — собственно не принадлежал к заговору... уже потому не принадлежал, что не верил в счастливый успех его. „Сто человек прапорщиков, — часто говорил он, смеясь, — хотят изменить весь государственный быт России“. Но он знал о заговоре, может быть, даже сочувствовал желанию некоторых перемен...»[31] Та же фраза упоминается в записках Смирнова и второй раз — в следующем контексте: «Очень любопытно, Андрей Андреевич (Жандр, — *С. Ф.*), — начал я, — знать настоящую, действительную степень участия Грибоедова в заговоре 14 декабря». — «Да какая степень? Полная». — «Полная? — произнес я не без удивления, зная, что Грибоедов сам же смеялся над заговором, говоря, что 100 человек прапорщиков хотят изменить весь правительственный быт России». — «Разумеется, полная. Если он и говорил о 100 человеках прапорщиках, то это только в отношении к исполнению дела, а в необходимость и справедливость дела он верил вполне».[32] Обратим внимание на то, что ближайший друг Грибоедова, А. А. Жандр, по-видимому, не слышал из уст драматурга фразы, которую тот якобы часто говорил. И все же важнее другое: зная действительные обстоятельства дела, Жандр не придает пресловутой фразе никакого «концептуального» значения — в отличие от Смирнова, который, однако, пусть нехотя, под давлением известных ему сведений, вынужден признать существование тесных связей между Грибоедовым и декабристами. Кстати сказать, вопреки своему обыкновению Смирнов не документирует, от кого он слышал о «ста прапорщиках». Думается, потому не документирует, что пользуется в данном случае не свидетельствами очевидцев, а слухами, в которых имя Грибоедова как автора звонкой фразы могло быть подставлено. В этом нас убеждает сатира на свободолюбцев (будущих декабристов) А. Г. Родзянко «Два века» (1822), в которой «прапорщик» упоминается в сходном контексте:

Где весит (т. е. взвешивает, — *С. Ф.*) прапорщик
царей и царства мира,
Полн буйства и вина, взывает: «Други, дам
Я конституцию двумстам моим душам!»[33]

В любом случае легендарная (возможно, прямо апокрифическая) фраза о «ста прапорщиках» не может служить сколько-нибудь серьезным аргументом в решении проблемы «Грибоедов и декабристы».

Источниковедческая база, касающаяся связи Грибоедова с декабристскими обществами, была фронтально обследована в науке

---

[31] Беседы в О-ве любителей рос. словесности при Моск. ун-те, 1868, вып. 2, с. 20.

[32] А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников, с. 269.

[33] Поэты 1820—1830-х годов, т. 1. Л., 1972, с. 164. — Приношу благодарность В. Э. Вацуро, обратившему внимание на указанное сходство выражений.

дважды: в 1904 г. П. Е. Щеголевым, изучившим следственное дело Грибоедова,[34] и в наше время академиком М. В. Нечкиной, введшей в научный оборот огромное количество новых фактов.[35] Выводы обоих исследователей вполне определенны: Грибоедов знал о существовании тайного общества и по всей вероятности (Щеголев) или наверняка (Нечкина) принадлежал к нему организационно; «очистительный аттестат», выданный Грибоедову, — счастливая для писателя ошибка следственной комиссии. Конечно, каждый ученый волен не принимать на веру выводов своих предшественников. Но для того чтобы опровергнуть эти выводы, он должен на основании анализа доступных ему источников предложить собственные умозаключения. Где эти новые исследования, опровергающие суть, а не частные положения трудов П. Е. Щеголева и М. В. Нечкиной? Их нет, но до сих пор в популярных и полупопулярных работах о драматурге нередко повторяется утверждение: «Грибоедов, конечно, не был декабристом...»

Несомненно, это отбрасывает тень и на истолкование идейности «Горя от ума».

Почему писатель все же был оправдан следственной комиссией? Думается, главной причиной явилось следующее: на протяжении всего следствия по делу Грибоедова отрабатывалась и выяснялась лишь одна версия, внушенная следственной комиссии Николаем I, — о Грибоедове как о тайном эмиссаре, служившем для связи Северного и Южного тайных обществ с Кавказским, существование которого подозревалось в корпусе Ермолова. По сравнению с этим серьезнейшим подозрением все остальное до поры до времени казалось малосущественным; когда же оно не подтвердилось, следствие уже заканчивало свою работу, торопясь управиться с делами до торжественной коронации нового императора в Москве. Если бы у Николая I не было изначальной и упорной уверенности в том, что Грибоедов виновен именно в данном пункте, следствие могло бы пойти иначе. Кто знает, чем бы оно тогда кончилось! [36]

4

Истолкование проблематики «Горя от ума» зависело не только от сложных исканий русской передовой мысли, в связи с которыми в определенные эпохи подчеркивались в общем пафосе комедии идеи, созвучные времени, но и от оценки личности самого драматурга, тем более что лиризм грибоедовской комедии является одним из самых ярких ее качеств. Усилившееся в современном литературоведении внимание к этическим пробле-

---

[34] См.: Щеголев П. Е. Грибоедов и декабристы. Пб., 1905.

[35] См.: Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. Изд. 3-е. М., 1977.

[36] Подробнее см. в моей статье «Он ненавидел слово „раб“» (Звезда, 1975, № 12).

мам художественного творчества закономерно отражается и на конкретном изучении отдельных произведений — в том числе и «Горя от ума».

И здесь неизбежно ощущается отсутствие научно разработанной биографии Грибоедова. В хрестоматийной же его биографии опорными и наиболее отстоявшимися сведениями являются нередко те, которые как раз и оказываются наиболее сомнительными при их критической проверке. В его жизни поражают прежде всего два события: создание «Горя от ума» и трагическая гибель. Эти события подавляют, как бы засвечивают все остальное, создавая видимость того, что главное о Грибоедове известно. Будучи явлениями разноплановыми, они тем не менее сопрягаются в прямую причинную связь, и вот уже считается доказанным представление о «литературном однодумстве» писателя, творчески надорвавшегося будто бы на своем гениальном произведении, а потом предавшего за «павлинье звание» идеалы молодости и духовно умершего задолго до своей физической смерти.

Трудно переоценить влияние на формирование общепризнанных представлений о духовном облике Грибоедова талантливого романа Ю. Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара», издающегося большими тиражами без достаточно развернутого научного комментария. Принято считать, что Тынянов глубоко проник в психологию своего героя. Произведение это объявлено романом-исследованием. Более того, общим местом критических рассуждений по поводу романа стала мысль о том, что личность Грибоедова якобы может быть «отгадана» лишь художником. «Судьба Грибоедова, — считает Б. М. Эйхенбаум, — сложная историческая проблема, почти не затронутая наукой и вряд ли разрешимая научными методами из-за отсутствия материалов».[37] Между тем такое восприятие Грибоедова обусловлено как раз тыняновским романом. Показательно то, что, прочитав его, М. Горький писал: «Грибоедов замечателен, *хотя я и не ожидал встретить его таким.* Но вы показали его так убедительно, что, должно быть, он таков и был. *А если не был — теперь будет*».[38] Горьковская оценка воспроизводится в критике чаще всего без последнего предложения, хотя именно в нем следует видеть пророчество роковой роли романа в истолковании личности Грибоедова.

В противоречии между художественной убедительностью образа и его вопиющим несоответствием реальному прототипу нет еще ничего исключительного — достаточно вспомнить в этой связи образы Наполеона и Кутузова в романе Л. Толстого «Война и мир». Но исторические ошибки великого писателя объясняют даже школьникам — ошибки же автора «Смерти Вазир-Мухтара» чаще возводят в достоинство.

---

[37] Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания, размышления, встречи. М., 1966, с. 80.

[38] Лит. наследство, т. 70. М., 1963, с. 458 (курсив в цитате мой, — *С. Ф.*).

Можно было бы проследить в романе Тынянова постоянное отступление от документа. В данном случае ограничимся лишь рассмотрением взаимоотношений Грибоедова с Паскевичем и Булгариным.

Начнем с Паскевича. Не удивительно ли в самом деле, что Грибоедов, которого связывало с Ермоловым нечто большее, чем служебные отношения, продолжил службу при новом наместнике Грузии? Более того, в то время, когда из военной и гражданской администрации Кавказа выживались все ермоловские любимцы, Грибоедов, бывший в числе первых из них, сумел поладить с Паскевичем. Это казалось предательством. Гениальный писатель служил воплощению посредственности, каким поистине был «граф Иерихонский», более ревностно, нежели умному Ермолову. Самое простое объяснение здесь — это карьеризм Грибоедова (такое объяснение и избирает Тынянов).

Факты же говорят о другом.

В разных по времени отзывах Грибоедова о Ермолове нетрудно уловить, что восхищение сочетается в них с непременными оговорками, в которых то скрытно, то явно прорывается осуждение Ермолова, личности крайне противоречивой. М. С. Щепкин вспоминал об одном знаменательном в этом отношении разговоре, переданном ему автором «Горя от ума»: «„Я сказал в глаза Алексею Петровичу, — говорил Грибоедов, — вот что: зная ваши правила, ваш образ мыслей, приходишь в недоумение, потому что не знаешь, как согласить их с вашими действиями; на деле вы совершенный деспот“. — „Испытай прежде сам прелесть власти, — отвечал мне Ермолов, — а потом и осуждай“».[39]

Поэтому и роль Грибоедова при Ермолове была незначительной. Ермолову нужен был исполнитель, а не инициатор; с ним можно было быть совершенно откровенным, но направлять его действия никому бы не удалось. Паскевич был иным. Правда, в новом наместнике не было и намека на терпимость к чужим мнениям, но зато он и не был уверен в своих решениях. Паскевичем можно было руководить. Перед Грибоедовым открывался простор деятельности поистине государственной при тех почти неограниченных полномочиях, которыми был наделен наместник Грузии. Недоброжелатели обвиняли Грибоедова, что он даже правит письма косноязычного Паскевича, и Грибоедов действительно их правил, а чаще попросту составлял, как например реляцию Паскевича Николаю I о доблестных действиях «лейб-гвардии сводного полка», в котором служили солдаты, замешанные в событиях 14 декабря 1825 г.; в результате — положение солдат было улучшено.[40]

---

[39] А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников, с. 289.

[40] См.: Скрутовский С. Э. Лейб-гвардии сводный полк на Кавказе. СПб., 1896, с. 37—38.

Грибоедов имел большое влияние на Паскевича и во время персидской кампании, и в гражданских делах по управлению Кавказом. «Представь себе, — писал из Тифлиса А. В. Всеволожскому его брат, — что son factotum est (его, т. е. Паскевича, доверенное лицо, — *С. Ф.*) Грибоедов, *что он скажет, то и свято*... Подробно все знаю от Дениса Васильевича (Давыдова, — *С. Ф.*), который всякий день со мной».[41]

Конечно, Грибоедов не мог не чувствовать двусмысленности своего положения при Паскевиче. «Кончится кампания, — размышляет он, — и я откланяюсь. В обыкновенные времена никуда не гожусь, и не моя вина; люди мелки, дела их глупы, душа черствеет, рассудок затмевается, и нравственность гибнет без пользы ближнему. Я рожден для другого поприща» (3, 199). «Для пользы ближнему» Грибоедов, как видно, был готов пожертвовать и своей «нравственностью». Во всем этом раскрывается главнейшее качество натуры Грибоедова (качество, совершенно не уловленное Тыняновым) — действенность. «Вот еще одна нелепость, — записывает он в дневнике, — изучать свет в качестве простого зрителя. Тот, кто хочет только наблюдать, ничего не наблюдает, так как, будучи бесполезным в трудах и отяготительным в удовольствиях, он никуда не имеет доступа. Наблюдать деятельность других можно не иначе, как участвуя лично в делах <...> Нужно самому упражняться в том, что хочешь изучить» (3, 299).

Следуя изложенному здесь правилу, Грибоедов сам готовится к преобразовательской деятельности. Поэтому «Проект учреждения Российской Закавказской компании» так важен для понимания подлинного Грибоедова. Тынянов в своем романе оценил этот «Проект» лишь как плод непомерного честолюбия Грибоедова. На «Проект» обычно смотрят как на трактат экономический, но в нем следует увидеть еще и поэму «высшего значения», вдохновленную «фаустовской» мечтой о жизни как о творчестве, как о созидании:

Я целый край создам обширный, новый,
И пусть мильоны здесь людей живут,
Всю жизнь в виду опасности суровой,
Надеясь лишь на свой свободный труд...[42]

Эти строки из второй части «Фауста» в грибоедовские времена еще не были написаны, но Гете и Грибоедов были людьми одной эпохи, для которой в высшей степени была характерна вера в творческие силы человека, руководимого разумом.

В романе Тынянова осуществление «Проекта» остановлено бывшим декабристом И. Г. Бурцовым, который на самом деле оценил «Проект» достаточно высоко («Компания, устроенная на

---

[41] Цит. по: Шостакович С. В. Дипломатическая деятельность А. С. Грибоедова. М., 1960, с. 120.

[42] Гете И. В. Фауст. М., 1956, с. 342.

разумных правилах... принесет великую пользу государству»).[43] Очевидно, неверно в комментарии к роману «Смерть Вазир-Мухтара» отметить лишь следующее: «К проекту Грибоедова, который был вручен Паскевичу, сохранились резкие критические замечания, автором которых считался И. Г. Бурцов, чье отношение к проекту было отрицательным (?). Теперь установлено, что замечания сделаны генерал-интендантом отдельного Кавказского корпуса М. С. Жуковским».[44] Необходимо не просто указать на ошибку романиста, но и обозначить концептуальное значение этой ошибки. Вспомним, как Тынянов гордился своей творческой смелостью, когда вопреки фактам, которыми располагала современная ему наука, по-своему объяснил личность Самсон-хана. Но это, в конце концов, лицо в романе второстепенное. Спор же Грибоедова с Бурцовым, как справедливо отмечается в комментарии, является кульминацией романа.[45] Если бы Грибоедов был «угадан» писателем верно, такая принципиальная ошибка была бы невозможна, по крайней мере она не была бы в романе подчеркнута композиционно.

В трактовке отношений Грибоедова с Булгариным автор «Смерти Вазир-Мухтара» также не смог подняться над упрощенным толкованием известных ему фактов (к тому же, впрочем, нередко в романе смещенных — в соответствии с общей тыняновской концепцией). Дело в том, что в отличие от других знакомых Грибоедова Булгарин оставил пространные воспоминания о драматурге. Между прочим, когда булгаринские «Воспоминания о незабвенном Грибоедове» появились в печати, П. А. Вяземский, близко знавший Грибоедова (и тесно общавшийся с ним в Петербурге в 1828 г. — в то время, которое описано в романе Тынянова), откликнулся на них эпиграммой:

Ты целый свет уверить хочешь,
Что был ты с Чацким всех дружней:
Ах ты бесстыдник! Ах злодей!
Ты и живых бранишь людей,
Да и покойников порочишь.[46]

И в самом деле Булгарин всеми способами постарался упрочить представление об исключительной привязанности к нему Грибоедова и о своей особой роли в его жизни. Любому, кто заглянет

[43] Попова О. И. Грибоедов-дипломат. М., 1964, с. 119.
[44] Тынянов Ю. Н. Кюхля. Смерть Вазир-Мухтара. Л., 1971, с. 781.
[45] См.: Тынянов Ю. Н. Соч. в 3-х т., т. 1. М.—Л., 1959, с. XXIV.
[46] Эпиграмма и сатира, т. 1. М.—Л., 1931, с. 380. — Не менее выразительный отклик на те же воспоминания остался в письме М. Н. Загоскина к Н. И. Гнедичу от 14 января 1830 г.: «Ты, я думаю, читал биографию Грибоедова, написанную автором „Выжигина“ — по мне — умора! Он (т. е. автор «Выжигина»), — потеряв Грибоедова, осиротел навеки! Фаддей Булгарин осиротел навеки!! Ах он собачий сын! Фаддей Булгарин был другом Грибоедова, — жил с ним новой жизнью!! — как не вспомнить русскую пословицу, в которой говорится о банном листе» (ИРЛИ, 117.IМ).

в собрание сочинений Грибоедова, не может не броситься в глаза множество грибоедовских записок к Булгарину, написанных из Главного штаба в 1826 г. Может создаться впечатление, что только Булгарин и поддержал драматурга в эти трудные времена. Однако известно, что в эти дни Грибоедову постоянно оказывали помощь и А. А. Жандр, и Н. А. Муханов (двоюродный брат декабриста),[47] позднее Грибоедов благодарил и А. В. Всеволожского за какие-то неоценимые услуги в том же 1826 г.[48] И еще одна характерная деталь: анализ содержания грибоедовских записок к Булгарину из-под ареста приводит к выводу, что их переписка обрывается в двадцатых числах апреля, как только тучи над головой Грибоедова сгущаются (император не утвердил первоначального заключения следственной комиссии об освобождении Грибоедова, ожидая подтверждения своим подозрениям с Кавказа). В самые трудные дни — в апреле и мае 1826 г. — Булгарин Грибоедову не помогал.

В романе осталось в тени, что в описываемое автором время (март—июнь 1828 г.) Грибоедова и Булгарина связывали преимущественно деловые, чисто коммерческие отношения.[49] Причем Калибан Венедиктович (как его любил называть драматург) не брезговал и малым. Чего стоит хотя бы следующее объявление в «Северной пчеле» 1827 г.:

---

[47] См.: Краснов П. С. О трех записках Грибоедова. — Рус. лит., 1972, № 2. — Заметим, кстати, что правильно передатировав две записки к Н. А. Муханову мартом—апрелем 1826 г., П. С. Краснов относит третью записку (с упоминанием Хомякова) к 1828 г., что представляется совершенно неосновательным. Здесь следует иметь в виду, что Грибоедов Ф. С. Хомякова близко знал с детских лет последнего, когда тот вместе со своим братом, А. С. Хомяковым, брал уроки русской словесности у грибоедовского приятеля, А. А. Жандра (см. об этом в кн.: Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л., 1969, с. 6); кроме того, Грибоедов находился с Хомяковыми в родстве (см.: Хомяков А. С. Соч., т. 8. М., 1900, с. 9). Следовательно, и третью записку Грибоедова Муханову нужно датировать тем же 1826 г., только более поздним временем — после выхода Грибоедова из-под ареста— серединой июня, по всей вероятности, так как в записке упоминается о болезни писателя; о том же сообщают Мухановы в своих письмах в Москву (ГИМ, ф. 34, № 117, л. 110, 114).

[48] См.: Грибоедов А. С. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1971, с. 270.

[49] К тому же во время последнего приезда Грибоедова в Петербург (с 14 марта по 6 июня 1828 г.) Булгарин почти целый месяц в столице отсутствовал; он выехал оттуда, по всей вероятности, в конце марта и возвратился в конце апреля; в «С.-Петербургских ведомостях» (1828, 1 мая, № 35) в списке прибывших в город с 25 по 29 апреля означено: «Из Дерпта служащий по Министерству народного просвещения 8-го класса Булгарин». Если сопоставить этот факт с запиской Грибоедова Е. И. Булгариной от 5 июня 1828 г. («Может быть, когда-нибудь я скроюсь в Карлово — ото всего, что мне теперь противно. . .» — 3, 350), то станет понятно, что Булгарин ездил в свое имение Карлово близ Дерпта, сопровождая туда на лето свою жену. В свою очередь описанное во второй главе романа «Смерть Вазир-Мухтара» послетеатральное приключение не могло произойти уже хотя бы потому, что до первых чисел апреля спектаклей в Петербурге не было: они начинались лишь после пасхи (пасхальная неделя в 1828 г. падала на 25—31 марта).

«Фамусов в комедии „Горе от ума“ говорит:

Куда как чуден создан свет!
Пофилософствуй — ум вскружится,
То бережешься, то обед:
Ешь три часа и в три дни не сварится!

Но где горе, тут и утешение. Роскошные жители берегов Сены, афиняне новых времен, которые сделали столько открытий по части гастрономии, изобрели разные средства к облегчению горя Фамусова. В аптеке г. Типмера, на Невском проспекте, в доме Косиковского, у Полицейского моста, продаются конфекты под именем „pastilles digestives alcalines“ (алкалические пищеварительные лепешки), чрезвычайно приятные вкусом и запахом и производящие гораздо сильнейшее действие, нежели магнезия и другие обыкновенные средства».[50]

В петербургских главах романа Тынянова Булгарин получает значение едва ли не большее, чем то, на которое претендовал после смерти драматурга сам Калибан Венедиктович. И еще. Психологическая драма человека «двадцатых годов», развитая в романе Тынянова, изображена в масштабе личности скорее булгаринской, но уж никак не грибоедовской.[51]

Современные издания «Смерти Вазир-Мухтара» необходимо сопровождать такими комментариями, которые позволили бы читателю четко отграничить тыняновский образ духовно мертвого Вазир-Мухтара от живого Грибоедова. Напомним лишь одно свидетельство, может быть, самое достоверное, потому что оно исходит от человека, встречавшегося с Грибоедовым в марте—мае 1828 г. чуть ли не ежедневно, от человека, чей психологический дар общепризнан, — от Пушкина: «Его рукописная комедия „Горе от ума“ произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами. Несколько времени потом совершенное знание того края, где начиналась война, открыло ему новое поприще; он назначен был посланником. Приехав в Грузию, женился он на той, которую любил... Не знаю ничего завиднее последних годов бурной его жизни. Самая смерть, постигшая его посреди смелого, неравного боя, не имела для Грибоедова ничего ужасного, ничего томительного. Она была мгновенна и прекрасна».[52]

Оценив по достоинству личность Грибоедова, мы несомненно глубже поймем его «Горе от ума», художественный документ декабризма, книгу, интимно близкую многим поколениям русских читателей, «до сих пор не разгаданное»[53] произведение, удивительное создание грибоедовского гения, гневного и утверждающего.

---

[50] Сев. пчела, 1827, 26 февр., № 25. — Булгарин использовал текст «Горя от ума» в целях торговой рекламы (конечно, не бескорыстной) и позже (см.: Там же, 1848, 15 дек., № 282; 1855, 30 ноября, № 264).

[51] Об эволюции политических взглядов Булгарина см. в помещенной в настоящем сборнике статье С. В. Свердлиной (с. 214—216).

[52] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 8. М.—Л., 1938, с. 461—462.

[53] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962, с. 138—139.

Ю. Ф. ФЛОРИНСКАЯ

Чацкий и Гамлет

1

Вопрос о соотношении комедии Грибоедова «Горе от ума» с произведениями западноевропейских классиков давно находится в центре внимания отечественной и зарубежной науки.[1] С момента создания «Горя от ума» по этому поводу высказано множество разнообразных точек зрения, нашедших в свое время подробное освещение в исследованиях Н. К. Пиксанова.[2] Однако по-настоящему до сих пор была аргументирована лишь одна из них, утверждающая связь комедии Грибоедова с творчеством Мольера, созвучие образов Чацкого и Альцеста.[3]

Не умаляя значения работ о роли творчества Мольера в формировании эстетических вкусов Грибоедова, о реальности родства Чацкого и Альцеста, необходимо в то же время отметить, что в комедии «Горе от ума» прослеживается влияние шекспировской поэтики, ясно ощущаются гамлетовские мотивы. Круг литератур-

---

[1] Так, уже консервативная критика 20-х годов прошлого столетия видела в Чацком слепок с мольеровского Альцеста и виландовского Демокрита. В это же время А. С. Пушкин противопоставил Чацкому «Грессетова Клеона». В 1834 г. О. И. Сенковский, подчеркивая политическую значимость «Горя от ума», приравнял комедию Грибоедова к «Свадьбе Фигаро» Бомарше. В конце 30-х годов В. Г. Белинский в ироническом плане сопоставил героя Грибоедова с Дон-Кихотом Сервантеса. Позднее в жизненном пути Чацкого исследователи искали отголоски биографии Байрона (М. Здзеховский). Во второй половине XIX в. героя «Горя от ума» сближали с персонажами произведений Шекспира: Тимоном Афинским (Н. К. Михайловский) и Гамлетом. Одновременно с этим была выдвинута новая параллель: Чацкий и маркиз Поза Шиллера (А. И. Маркевич). В начале XX в. литературоведческие работы указывали на сходство героя «Горя от ума» с мизантропом Лукиана (Н. М. Петровский). Были сделаны попытки определить общее в характере Чацкого и Фауста (Н. К. Пиксанов).

[2] См.: Пиксанов Н. К. 1) Оценка «Горя от ума» в литературной критике. — В кн.: Грибоедов А. С. Полн. собр. соч., т. 2. СПб., 1913, с. 303—311; 2) «Горе от ума» и западные влияния. — В кн.: Пиксанов Н. К. Грибоедов. Исследования и характеристики. Л., 1935 с. 193—325.

[3] См.: Веселовский А. Н. Альцест и Чацкий. Отрывок из этюда о «Мизантропе». — Вестн. Европы, 1881, № 3, с. 91—112; Griboiédove A. S. Le malheur d'avoir de l'esprit (Goré ote ouma). Traduite pour la première fois en français et précedée d'une notice par A. Legrelle. Gand, 1884; Пиксанов Н. К. Грибоедов и Мольер. Л., 1922; Штейн А. Критический реализм и русская драма XIX века. М., 1962, с. 119—142.

ных интересов Грибоедова в силу его энциклопедической образованности не ограничивался драматургией Мольера. Грибоедов превосходно знал в подлиннике творчество крупнейших западных классиков: Гете, Шиллера, Байрона. Шекспир был одним из его литературных кумиров. Этому способствовало и окружение поэта в студенческие годы. В пору, когда только складывались его художественные вкусы и литературные симпатии, он с увлечением слушал лекции профессоров Московского университета И. Т. Буле и П. А. Сохацкого, страстных почитателей английского драматурга; их оценка творчества Шекспира в какой-то степени предугадала некоторые положения русских романтиков. Так, для Буле английский драматург был «великим знатоком и удачным живописцем человеческого сердца». Ученый горячо защищал независимый дух шекспировской поэтики, «свободной от правил чьей-либо теории», в том числе и «Аристотелевой».[4] Со взглядами Буле близко перекликались многие суждения П. А. Сохацкого, который, в частности, внушал своим воспитанникам: «Корнель ставил себе в великую честь, что со всею точностью сохранил три единства; но сим соблюдением он преобратил в скучные повести самые разительные сцены, которые Шекспир, верно, вывел бы на театр или представил в происшествиях перед глазами зрителей».[5]

Не удивительно, что Грибоедов уже в семнадцатилетнем возрасте порицал Корнеля, Расина, Мольера за то, что французские классики «вклеили свои дарования в узенькую рамочку трех единств» и «не дали волю своему воображению расходиться по широкому полю».[6] К моменту создания «Горя от ума» Мольер не мог уже быть для Грибоедова непререкаемым авторитетом. В этом плане показательна оценка комедии Грибоедова О. Сомовым, верно отметившим, что автор «Горя от ума» «не шел и, как видно, не хотел идти тою дорогою, которую углаживали и, наконец, истоптали комические писатели от Мольера до Пирона и наших времен. Посему обыкновенная французская мерка не придется по его комедии, здесь нет ни плута слуги, около которого вьется вся интрига, нет ни jeune premier, ни grande coquette, ни père noble, ни raisonneur <...> Здесь характеры узнаются и завязка развертывается в самом действии».[7] В 1839 г. К. Полевой, почти дословно повторяя мнение О. Сомова о поэтике «Горя от ума», добавит к сказанному: «Так творил величайший из всех драматургов, Шекспир».[8]

Характерно и другое: несмотря на то что в истории русской критики 20-х годов XIX в. нет прямых указаний на связь грибо-

---

[4] Моск. учен. ведомости, 1805, № 4, с. 31.

[5] Главное начертание теории и истории изящных наук Мейнерса, профессора философии. Пер. с нем. П. Сохацким. М., 1803, с. 162—163.

[6] А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929, с. 9.

[7] Сын отечества, 1825, ч. 101, № 10, с. 179—180.

[8] Полевой К. О жизни и сочинениях А. С. Грибоедова. — В кн.: Горе от ума. Комедия в четырех действиях, в стихах. Соч. А. С. Грибоедова. СПб., 1839, с. LXXVI.

едовской комедии с творчеством английского драматурга, мнения некоторых ее представителей о «Горе от ума» по своему смыслу близко перекликаются с известной формулой Пушкина о том, что «лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры».[9] Как будто продолжая мысль Пушкина и конкретизируя ее на материале русской комедии, О. Сомов по поводу главного героя «Горя от ума» замечал: «Грибоедов вовсе не имел намерения выставлять в Чацком лицо идеальное». По его мнению, поэт создал в своем произведении образ «умного, пылкого и доброго молодого человека, но не вовсе свободного от слабостей: в нем их две, и обе почти неразлучны с предполагаемым его возрастом и убеждением в преимуществе своем перед другими. Эти слабости — заносчивость и нетерпимость».[10] Весьма показательно, что именно О. Сомов, акцентировавший внимание современников на психологизме творчества Шекспира, «его глубоком познании человеческого сердца», первым в истории русской критики отметил, что этой особенностью художественного мастерства в равной мере владеет и Грибоедов. Отражая нападки московских староверов на произведение Грибоедова, он по-своему пытался объяснить читателю «диалектику души» героя комедии. Ибо «Чацкий, — с его точки зрения, — сам очень хорошо понимает <...> что, говоря невеждам о их невежестве и предрассудках и порочным о их пороках, он только напрасно теряет речи; но в ту минуту, когда пороки и предрассудки трогают его, так сказать, за живое, он не в силах владеть своим молчанием: негодование против воли вырывается у него потоком слов, колких, но справедливых. Он уже не думает, слушают и понимают его или нет; он высказал все, что у него лежало на сердце, — и ему как будто бы стало легче».[11]

Что касается прямого сопоставления Чацкого и Гамлета, то оно впервые было заявлено в русской критике еще во второй половине XIX в. в виде антитезы. Так, в 1862 г. Ап. Григорьев, защищая героя Грибоедова, писал: «Что же, спрашивается, остается делать человеку, если он не разбит и не подорван, как Гамлет, если в нем кипят силы, если он человек в этой темной среде?».[12] Но уже в 1871 г. к уподоблению героев Шекспира и Грибоедова довольно близко подошел И. А. Гончаров. В статье «Мильон терзаний», определяя дальнейший путь развития русской литературы, писатель предсказывал, что ей не удастся «выбиться из магического круга, начертанного Грибоедовым, как только художник коснется борьбы понятий, смены поколений. Он или даст тип крайних, несозревших передовых личностей,

---

[9] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1949, с. 159—160.
[10] Сын отечества, 1825, ч. 101, № 10, с. 183—184.
[11] Там же, с. 184.
[12] Время, 1862, № 8, с. 50.

едва намекающих на будущее <...> или создаст видоизмененный образ Чацкого, как после сервантесовского Дон-Кихота и шекспировского Гамлета являлись и являются бесконечные их подобия».[13] В 1880-е годы А. С. Суворин утверждал, что у Грибоедова Чацкий, в противоположность мольеровскому Альцесту, «весь в действии, как у Шекспира весь в действии и Отелло, и Гамлет».[14] Одновременно с этим в русской критике конца XIX в. появляются суждения, прямо указывающие на духовную близость героев Шекспира и Грибоедова как на неоспоримый факт их типологического сходства. В 1895 г. в статье «Оскорбленный гений» М. Меньшиков писал: «Вспомните судьбу задумчивого датского принца. Несчастье его, как и Чацкого, — было родиться с возвышенной душой в век грубый, в обществе низком и растленном <...> Таких людей, как Гамлет и Чацкий, объявляют безумными — с их вдохновением, с их глубокою и нежною душой! Им объявляют войну, и они изнемогают в борьбе с обступившею их тьмою».[15] Эту же точку зрения разделял и Ю. Айхенвальд. «В трибуне московских салонов» он видел «черты Гамлета, который противопоставляет свою неумолкающую критику, свою неугомонную и пытливую душу пошлой непосредственности окружающего мира. Чацкий тоже, как и тоскующий датский принц, должен был сбросить со своих разочарованных глаз пелену мечтаний и увидел жизнь во всей ее низменности и лжи. И Гамлета только потому не ославили безумным, как его русского преемника, что он сам успел и сумел надеть на себя личину сумасшествия. В этой участи ума слыть безумием есть нечто роковое».[16]

Проблема «Чацкий и Гамлет» продолжает волновать и современных исследователей творчества Шекспира и Грибоедова. Так, по мнению А. Штейна, «в „Горе от ума“ показан умный и честный представитель господствующего класса, протестующий против общественных пороков, зла и несправедливости». Тот же «мотив», с точки зрения А. Штейна, «развивается» в «Гамлете» Шекспира и «Мизантропе» Мольера, где герой «любит женщину, многими нитями связанную с самим этим порочным обществом. Протестант изображает из себя сумасшедшего, или его объявляют сумасшедшим».[17]

Глубоко и своеобразно подошел к решению проблемы «Чацкий и Гамлет» Г. Козинцев. «„Гамлет“, — считает он, — выражал не только мрачную трагедию принца-студента, но и историческую трагедию гуманизма, трагедию людей, давших слишком много воли своему уму. Наступила пора, когда мыслить значило —

[13] Гончаров И. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1955, с. 32—33.

[14] Суворин А. С. «Горе от ума» и его критики. — В кн.: Грибоедов А. С. Горе от ума. СПб., 1886, с. XXXIII.

[15] Книжка Недели, 1895, № 3, с. 204—205.

[16] Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей, вып. 1. М., 1908, с. 13.

[17] Штейн А. Критический реализм и русская драма XIX века, с. 119—120.

страдать. Через два века появилось определение: „горе от ума“».[18]

Правомерен вопрос: ощущал ли сам Грибоедов созвучие Чацкого с образом Гамлета? Есть ли какие-либо данные, подтверждающие интерес русского драматурга к судьбе датского принца? Ведь из дошедших до нас материалов известно, что Грибоедов восхищался «первоклассными красотами» «Бури»;[19] мечтал перевести для актера Каратыгина «Ромео и Джульетту» (1, 156—157); в «Грузинскую ночь» ввел сказочных персонажей, напоминающих ведьм из «Макбета».[20]

Ссылок на «Гамлета» или каких-нибудь упоминаний о нем в эпистолярном и художественном наследии драматурга нет. Разумеется, из этого вовсе не следует, что Грибоедов не был знаком с этим произведением английского писателя: ведь уже в юности он знал Шекспира «почти наизусть». «Гамлет» не мог быть исключением. Тем более что в 1821 г. появилось новое издание произведений Шекспира на французском языке под редакцией Гизо, который сопроводил свой труд большой вступительной статьей о творчестве английского драматурга. Среди произведений Шекспира, подробно разобранных Гизо, была трагедия «Гамлет».

В противоположность Гете, видевшему в истории датского принца историю «прекрасного, чистого, благородного, высоконравственного существа», которому «не под силу» «великое деяние»,[21] Гизо воспринимал Гамлета как человека большой воли, неустрашимо вступившего на путь борьбы со злом и несправедливостью. Он писал, что у датского принца «в мире нет цели, кроме подтверждения и наказания преступления, погубившего его отца <...> С сей поры пред ним размножаются сомнения, затруднения, препятствия, которые ход судьбы всегда противопоставляет человеку, желающему поработить судьбу <...> Однако ж ничто его не колеблет, не отвращает; он идет, хотя медленно, не сводя глаз с цели <...> Но время совершило круг свой, происшествия, подготовленные Гамлетом, теснятся без его участия; они совершаются сами и против него, и он падает жертвою приговоров <...> в доказательство, как человек мало значит даже в том, чего желал».[22]

По замечанию Б. Г. Реизова, предисловие Гизо было «настоящим литературным манифестом», и «все романтики, даже знавшие английский язык», обычно пользовались этим изданием.[23] Художественные вкусы представителей нового направления

---

[18] Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир. Л.—М., 1962, с. 256.

[19] А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников, с. 190.

[20] Шекспир и русская культура. М.—Л., 1965, с. 138.

[21] Гете И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера. — Собр. соч. в 13-ти т., т. 7. М., 1935, с. 248.

[22] Атеней, 1828, № 4, с. 16—17.

[23] Театр, 1939, № 10, с. 64, 68.

во Франции были небезынтересны для защитников романтизма в России. Вот почему русские романтики не могли пройти мимо трактовки образа Гамлета у Гизо, которая, создавая апофеоз сильной личности, восставшей против рабских законов, предрекала ей неминуемую гибель. Показательно, что вслед за изданием Гизо в России появляется литературный манифест русских романтиков — трактат О. Сомова «О романтической поэзии», который перекликается с предисловием Гизо в высокой оценке творчества Шекспира. Существенно, что, говоря о поэтике английского драматурга и в связи с этим касаясь фантастики его произведений, О. Сомов в качестве примера ссылался в своем теоретическом рассуждении на «Гамлета».[24] Характерно и другое: именно Сомов, выступивший с большой статьей в защиту «Горя от ума» против несправедливых нападок на произведение Грибоедова консервативной критики, первым, хотя и фрагментарно, ознакомил русского читателя с предисловием Гизо. В 1827 г. он перевел для «Сына отечества» большой отрывок из его вступительной статьи, в котором речь шла и о «Гамлете».[25]

Впрочем, в начале 1820-х годов трагедия Шекспира привлекала внимание не только О. Сомова. Достоверно, что к этому времени с ней были знакомы Жуковский, Свиньин, Катенин, Бестужев.[26]

Однако, судя по замечаниям Грибоедова о «Горе от ума», сам поэт был далек от мысли сознательно связывать литературный тип своего героя с главным персонажем шекспировской трагедии. Но, как гениальный художник, он сумел в своем произведении воссоздать типичную ситуацию эпохи — столкновение человека передовых взглядов с пошлой средой консерваторов.

Говоря о нравственной и политической атмосфере тех лет, декабрист М. А. Фонвизин писал о возмущении и «негодовании образованных русских», «об оскорблении их патриотических чувств», когда после победы над Наполеоном и триумфального шествия по западным странам, где они «ознакомились с европейской цивилизацией», эти люди по возвращении на родину снова увидели «рабство огромного большинства русских, жестокое обращение начальников с подчиненными, всякого рода злоупотреб-

---

[24] См.: Сомов О. О романтической поэзии. Опыт в трех статьях. СПб., 1823, с. 26—27.

[25] См.: Сын отечества, 1827, ч. 113, № 9, с. 45—63.

[26] См.: Моск. телеграф, 1827, ч. 13, № 1, с. 25—26; Свиньин П. Воспоминания на флоте, ч. 1. СПб., 1818, с. 42; Сын отечества, 1822, ч. 77, № 20, с. 265—266. — О растущем интересе русской публики к трагедии Шекспира в этот период говорит журнальное известие о «находке» в Англии самого старинного издания Шекспировой трагедии «Гамлет», относящегося к 1603 г. (Моск. телеграф, 1825, ч. 3, № 10, с. 181—182). Наконец, небезынтересно, что в «Русской Талии» на 1825 г., где были напечатаны сцены из комедии Грибоедова «Горе от ума», Ф. Булгарин поместил компилятивный этюд «Междудействие», в который включил монолог Гамлета из 2-й сцены акта III — о настоящей игре актера.

ления власти, повсюду царствующий произвол». «Свобода мыслей тогдашней молодежи пугала» сильных мира сего.[27]

Живя впечатлениями действительности и отражая помыслы и настроения передовой России 20-х годов XIX в., Грибоедов создал произведение, которое явилось определенным звеном в разработке центральной темы мировой литературы — извечной борьбы добра и зла. Вот почему, характеризуя расстановку действующих лиц и раскрывая противоречия своей эпохи, драматург невольно наметил реально ощутимые нити, связывающие воедино трагические судьбы Чацкого и Гамлета.[28]

2

Проблема ума, волновавшая мыслителей и художников Возрождения и ставшая причиной многих трагедий той эпохи — тридцатилетнего заточения Кампанеллы, казни Томаса Мора, сожжения Джордано Бруно, преследований Галилея и Коперника, — оказалась в центре внимания русской общественной мысли после победы России над Наполеоном. В монографии о Грибоедове В. Орлов пишет: «Можно было бы привести немало данных, свидетельствующих о том, что тогда с этими понятиями («ум», «умный», «умник») соединилось представление о человеке не просто умном, но вольнодумном, о человеке независимых убеждений, провозвестнике новых идей, а еще конкретнее — о члене тайного политического общества».[29] А. Г. Козинцев, рассказывая об убийстве Кристофера Марло — современника Шекспира, приводит следующую запись, сделанную пуританином Томасом Бердом о гибели своего соотечественника: «Этот человек давал слишком много воли своему уму. Смотрите, какой крюк господь вонзил в ноздри этого лающего пса».[30]

«Слишком много воли своему уму» давал и герой Шекспира Гамлет, обучавшийся в Виттенбергском университете, который был создан в XVI в. и стал важнейшим культурным центром в эпоху Ренессанса. Здесь «бушевали страсти вокруг открытия Коперника», здесь «на кафедру подымался Джордано Бруно», а на «буйных диспутах» за пределами университета «под прикрытием запутанных аллегорий и риторических красот громились основы теологии, заключительное слово нередко произносил трибунал инквизиции. Слова приводили на костер, потому что словами сражались».[31] В такой атмосфере проходила молодость дат-

---

[27] Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. 1. М., 1951, с. 371, 109—110.

[28] Типологическое подобие Гамлета другому герою русской литературы, Печорину, прослежено в кн.: Григорьян К. Н. Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». Л., 1975, с. 295—339.

[29] Орлов В. Грибоедов. Очерк жизни и творчества. Л., 1967, с. 57.

[30] Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир, с. 254.

[31] Там же, с. 247.

ского принца. То была эпоха Возрождения, но не периода ее расцвета, а периода заката. Один из героев шекспировской трагедии говорит: «Подгнило что-то в датском государстве».[32] Так раскрывается общность в характеристике эпох, к которым принадлежали герои Шекспира и Грибоедова, Гамлет и Чацкий.

Ведь несостоятельность и гнилость Российской империи глубоко осознали русские офицеры, участники заграничного похода. Они возвращались из Европы на родину, как Гамлет из Виттенберга в Эльсинор. Среди них был и Чацкий...

У себя в отечестве Гамлет неожиданно столкнулся с «морем бедствий»: коварным убийством короля, воровским захватом власти ничтожным Клавдием, изменой королевы, превращением Дании руками убийцы в тюрьму «со множеством темниц и казематов». Теперь родина датского принца — «это буйный сад, плодящий одно лишь семя; дикое и злое в нем властвует» (Ш, 6, 18).

Зрелище закрепощенной России после ее победоносной борьбы с Наполеоном было не менее страшным и оскорбительным, чем разврат и преступления в Эльсиноре: торговля людьми, военные поселения, сопротивление народа этой «тиранической мере», его усмирение «картечью и ружейными выстрелами». По свидетельству декабриста М. А. Фонвизина, в России в эти послевоенные годы «кровь лилась, как в сражениях».[33]

На глазах Гамлета падало недавнее могущество Дании, исчезал ее авторитет среди других держав: «Тупой разгул на Запад и Восток позорит нас среди других народов» (Ш, 6, 30).

Горькое разочарование переживает молодая Россия в конце 10-х годов XIX в. при виде постепенного превращения их родины, освободительницы европейских государств, в тюрьму народов. Негодованием и чувством глубокого патриотизма пронизаны письма П. Каховского из Петропавловской крепости, в которых, обращаясь к властям, он писал о реакционной сущности Священного Союза, возглавляемого русским императором. «Монархи, — утверждал он, — лишь думали об удержании власти неограниченной, о поддержании расшатавшихся тронов своих, о погублении последней искры свободы и просвещения. Оскорбленные народы потребовали обещанного, им принадлежащего, — и цепи, и темницы стали их достоянием».[34]

Таким же мироощущением живет в эту эпоху герой Грибоедова Чацкий. Его патетический монолог «А судьи кто?» бескомпромиссно обнажает язвы александровской России: непримиримую вражду правящей партии к «свободной жизни», отсутствие в стране правосудия, глумление над крепостными. По тематике

---

[32] Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М., 1957, с. 32. — Все последующие ссылки на это издание даются в тексте статьи в такой форме: Ш, 6, 32 (первая цифра обозначает том, вторая — страницу).

[33] Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. 1, с. 373.

[34] Там же, с. 503.

и идейному содержанию это обличение Чацким современной ему действительности близко к знаменитому монологу Гамлета «Быть или не быть?», в котором отчетливо слышится горькое раздумье датского принца о тягостном положении родного народа, вынужденного сносить

> ...плети и глумленья века,
> Гнет сильного, насмешку гордеца,
> Боль презренной любви, судей медливость,
> Заносчивость властей и оскорбленья,
> Чинимые безропотной заслуге (Ш, 6, 71).

По словам Козинцева, в словах героя трагедии слышится не условно-риторическая, а жизненная интонация: после античных «пращей и стрел яростной судьбы» первых строчек монолога следуют картины «господства недостойных над достойными, несправедливости угнетателей, презрения гордецов <...> Все это для Гамлета — не фигуры красноречия, а пережитое им самим. И все это уточнено Шекспиром до бытовой „волокиты в судах" и „наглости чиновников"».[35]

Общественная трагедия героев становится тем более ощутимой, что с нею сливается их личная драма.

Королева, которая была для Гамлета идеалом женщины — жены, матери, правительницы, оказалась в действительности ничтожным созданием, лишенным чувств любви, верности, долга, справедливости. Вступая в кровосмесительный брак, мать Гамлета даже не подозревает, какое совершает святотатство своим поспешным замужеством: предает забвению память о погибшем короле — «лучшем из людей», узаконивает главой Дании убийцу и вора, лишает подлинного наследника престола права управлять государством. Но Гамлета подстерегает еще одно горькое открытие. Его невольной предательницей оказывается Офелия.

Авторы монографии о Шекспире, ссылаясь на Д. Уилсона, рассматривают английский глагол «to loose» в контексте шекспировской трагедии как синоним русского слова «подпускать», а не «высылать».[36] Так реплика Полония: «В такой вот час к нему я вышлю дочь», — обретает конкретный смысл, раскрывающий положение Офелии в Эльсинорском замке как слепого и послушного орудия в руках придворных интриганов.

Подобный же удар наносит герою Грибоедова фамусовская Москва. Чацкий не только переживает крушение своего личного счастья, но и сталкивается с предательством любимой: именно Софья является виновницей сплетен о его безумии.

Чувство глубочайшего потрясения охватывает обоих героев по возвращении их на родину. В монологах Гамлета и Чацкого ясно ощущается созвучие их душевного напряжения и страданий. «Мильон терзаний» суждено было пережить и датскому принцу.

---

[35] Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир, с. 213.

[36] См.: Урнов М. В., Урнов Д. М. Шекспир. Движение во времени. М., 1968, с. 71.

По справедливому мнению М. В. и Д. М. Урновых, хотя у Гамлета «нет прямой параллели ни в шекспировских пьесах, ни во всей мировой драматургии», датский принц «поведал о муках, какие одновременно с ним и после него, с той же или меньшей полнотой, с иными оттенками, переживали многие возвышенные молодые умы».[37]

Потрясенный злодейским убийством отца, изменой матери, подлостью и лицемерием придворной клики, задыхаясь в тисках одиночества и непонимания окружающих, датский принц, еще доверяя студенческим друзьям — Розенкранцу и Гильденстерну, — раскрывает им свои душевные муки: «Последнее время <...> я утратил всю свою веселость <...> на душе у меня так тяжело, что эта прекрасная храмина, земля, кажется мне пустынным мысом; этот несравненнейший полог, воздух <...> эта великолепно раскинутая твердь, эта величественная кровля, выложенная золотым огнем, — все это кажется мне не чем иным, как мутным и чумным скоплением паров <...> Из людей меня не радует ни один; нет, также и ни одна...» (Ш, 6, 57—58).

Те же мотивы — отчаяния, внутреннего надрыва, одиночества — слышатся в одном из трагических монологов Чацкого — в крике его измученной души, жаждущей любви, понимания, справедливости, но наталкивающейся на холодное равнодушие, жестокость и месть:

Да, мочи нет: мильон терзаний
Груди от дружеских тисков,
Ногам от шарканья, ушам от восклицаний,
А пуще голове от всяких пустяков.

(*Подходит к Софье*)

Душа здесь у меня каким-то горем сжата,
И в многолюдстве я потерян, сам не свой.
Нет! недоволен я Москвой (93).

Еще в 20-е годы прошлого столетия В. Ф. Одоевский, определяя суть характера Чацкого, писал о том, что Грибоедов изобразил в своей комедии «человека, к которому можно отнести стих поэта: „Не терпит сердце немоты“».[38]

Против нравственной немоты обитателей Эльсинорского замка, граничащей с преступлением и предательством, бунтует Гамлет. Анализируя сцену в спальне королевы, Козинцев раскрывает роль метафорической образности в изображении душевной пустоты королевы и глубины страданий датского принца. В спальне матери Гамлет видит призрак отца. Гертруда не видит тени своего мужа. Так, по мысли Козинцева, «поэзия создает образ памяти и образ забвения». Метафора делается буквальной: Гамлет видит отца, потому что помнит его, Гертруда не видит мужа — он пропал из ее памяти. И если для Гамлета отец всегда «в глазах

[37] Там же, с. 67.
[38] Моск. телеграф, 1825, ч. 3, № 10, с. 4.

души его», то «глаза души» королевы «закрылись». «Она душевно слепая».[39] С такой душевной слепотой Гамлет сталкивается на каждом шагу. Возникает трагедия непонимания, которая четко прослеживается и в комедии «Горе от ума».

Как следствие трагедии непонимания возникает еще одна трагедия, связанная с мнимым безумием героев. Желая разоблачить преступления Клавдия, Гамлет прикидывается сумасшедшим. А фамусовская Москва, испуганная смелыми речами Чацкого, объявляет его потерявшим рассудок.

«Горе, он безумен» (Ш, 6, 93), — кричит Гертруда, в ужасе глядя на Гамлета, разговаривающего с призраком отца. Ту же трагедию переживает и Чацкий:

Безумным вы меня прославили всем хором,
Вы правы: из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день пробыть успеет,
Подышит воздухом одним,
И в нем рассудок уцелеет (119).

В обоих произведениях тема мнимого безумия героев переплетается с темой тюрьмы и заточения:

Он будет запираться, вы его
Пошлите в Англию иль заточите,
Куда сочтете мудрым (Ш, 6, 74), —

говорит королю Полоний. «Безумье сильных требует надзора» (Ш, 6, 74), — соглашается с ним Клавдий. И в конце акта III приходит к окончательному решению: «Пора связать страшилище, что бродит Так нестреноженно» (Ш, 6, 91).

В таком же плане тема расправы разрабатывается в комедии «Горе от ума». Сначала ее герою предназначается дом умалишенных («Схватили, в желтый дом, и на цепь посадили» — 85). Слова Загорецкого подхватывает Графиня-бабушка: «В тюрьму-та, князь, кто Чацкого схватил?» (88) — и, не удовлетворившись ответом, продолжает неистовствовать:

Тесак ему, да ранец,
В солдаты! Шутка ли! переменил закон!
. . . .
Ах, окаянный вольтерьянец! (88)

И, наконец, откровенное резюме Фамусова:

О чем? о Чацком, что ли?
Чего сомнительно? Я первый, я открыл!
Давно дивлюсь я, как никто его не свяжет! (89)

Основания для заточения Чацкого четко определены:

Попробуй о властях, и нивесть что наскажет!
Чуть низко поклонись, согнись-ка кто кольцом,
Хоть пред монаршиим лицом,
Так назовет он подлецом! (89)

---

[39] Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир, с. 243.

Это уже обвинение в политической неблагонадежности. Не случайно в частной беседе с Чацким Фамусов называет его «карбонари», «опасным человеком» и с возмущением кричит: «Он вольность хочет проповедать!» (35); «Да он властей не признает!» (36); «Строжайше б запретил я этим господам На выстрел подъезжать к столицам» (36). А Клавдий, столкнувшись с непримиримостью Гамлета, мрачно констатирует: «Его свобода пагубна для всех» (Ш, 6, 103); «Как пагубно, что он на воле ходит» (Ш, 6, 105). Гамлет и Чацкий — типичные представители своего времени, суровая судьба которых отразила трагедию целых поколений разных веков и народов. В восприятии соотечественников Гамлет — «цвет и надежда радостной державы», «боец», «ученый», «гордый ум». Но это характеристика не просто датского принца, а типичного представителя эпохи Возрождения, человека широкого круга интересов, высоких гуманистических устремлений. Жизненный путь Чацкого — яркая биография одного из «детей 1812 года», с юношеских лет впитавших идеи русского и западноевропейского просвещения, дерзнувших впоследствии претворить их в жизнь мужественным вызовом деспотизму на Сенатской площади. Существенно, что в реплике Фамусова о незаурядных способностях Чацкого четко вырисовывается гордая натура молодого человека, его нежелание идти проторенными дорожками:

Не служит, то есть в том он пользы не находит,
Но захоти: так был бы деловой.
Жаль, очень жаль, он малый с головой;
И славно пишет, переводит.
Нельзя не пожалеть, что с эдаким умом... (44)

Ум, образованность сочетаются у Гамлета и Чацкого с обаянием. «Чекан изящества, зерцало вкуса, Пример примерных» (Ш, 6, 74) — таков Гамлет. «Остер, умен, красноречив, В друзьях особенно счастлив» (21) — таков Чацкий.

Искренность — характерная черта обоих героев. Чацкий не в состоянии скрыть своего очарования Софьей, горького недоумения от ее равнодушия. При неожиданном появлении на балу Горича его охватывает неподдельная радость. С мальчишеской непосредственностью и откровенным чистосердечием он приветствует своего товарища:

Платон любезный! славно.
Похвальный лист тебе, ведешь себя исправно... (70)

Психологически сходная ситуация есть и в шекспировской трагедии. Сумрачный и замкнутый Гамлет при виде друзей детства, казалось бы, в первую минуту оживает. В нем вспыхивает былое доверие к людям, в его словах слышится надежда: «Милейшие друзья мои! Как поживаешь, Гильденстерн? А, Розенкранц? Ребята, как вы живете оба?» (Ш, 6, 54).

Гамлет и Чацкий — выразители высоких гражданских идеалов, новой этики в человеческих взаимоотношениях, основанной на

подлинном гуманизме, на уважении к человеческой личности. Гамлет называет Горацио «лучшим из людей» — и так объясняет свое определение:

Будь человек
Не раб страстей, — и я его замкну
В средине сердца, в самом сердце сердца,
Как и тебя (Ш, 6, 77).

А симпатии героя Грибоедова на стороне тех, кто «служит делу, а не лицам», кто, «не требуя ни мест, ни повышенья в чин», посвящает себя наукам и искусству. Раболепие и корысть вызывают у обоих героев чувство отвращения.

Пусть сахарный язык
Дурацкую облизывает пышность
И клонится проворное колено
Там, где втираться прибыльно (Ш, 6, 77), —

говорит Гамлет Горацио: у датского принца с бедняком-студентом другие взаимоотношения, основанные на равноправии и уважении друг к другу. Законы «века покорности и страха», которые с негодованием обличает Чацкий, ничем не отличаются от подлого угодничества, царящего в Эльсинорском замке: «Кому нужда: тем спесь, лежи они в пыли, А тем, кто выше, лесть как кружево плели» (34).

Ни Гамлет, ни Чацкий, в силу своего ума, в силу своих гуманистических убеждений, не могут смириться со страшным явлением современной им действительности — «с изменой великому в пользу ничтожного и пошлого».[40]

3

Изучая роль Гамлета, А. А. Остужев увидел в трагедии датского принца «трагедию мечтателя». По его мнению, «нужно было носить в себе мечту о каких-то лучших, других человеческих отношениях, чтобы так негодовать на окружающую ложь и уродствс».[41] На самом деле такого рода мечтателем был Чацкий. Датский принц — мечтатель другой категории. В противоположность герою Грибоедова его мечты обращены не в будущее, а в прошлое, предательски попранное Клавдием и Гертрудой. Он уже был современником «лучших, других человеческих отношений».[42] В ту пору Виттенберг был его теорией, а Эльсинор — практическим претворением в жизнь этой теории. В Виттенберге Гамлет постигал величие человека умозрительно, в Эльсиноре он видел это величие воочию.

Вот почему гибель короля переживается Гамлетом не только как гибель горячо любимого отца. С королем исчезает «царство разума», гармонии, справедливости. Вместе с ним гибнет свобода

[40] Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 9. М., 1956, с. 37.
[41] Ежегодник Малого театра. М., 1956, с. 548.
[42] Там же.

Дании. Поэтому расправа над Клавдием рассматривается Гамлетом не только как месть за отца, а как сокрушительный удар по цитадели подлости и разврата ради восстановления свободы и справедливости. Однако осознание Гамлетом своего долга пессимистично:

Век расшатался — и скверней всего,
Что я рожден восстановить его (Ш, 6, 40).

Идеальная реальность, в которую верил Гамлет, ушла в безвозвратное прошлое.

Мечты Чацкого, его вера и он сам, весь, устремлены в будущее. В фамусовской Москве крах терпят только его юношеские иллюзии, но не вера, не надежды, не идеалы. Битва еще впереди. И герой Грибоедова готовится к ней. Отсюда оптимизм Чацкого. Разрыв с фамусовским обществом — это только испытание твердости его убеждений, верности делу. Перефразируя Гончарова, можно сказать: Чацкий начинал свой век, Гамлет заканчивал его. В этом заключается одно из принципиальных различий этих бессмертных образов — одного в масштабах мировой литературы, другого — в пределах русской.

Но различие состоит не только в этом. Идеалы Гамлета складывались вдали от его родины — в Виттенбергском университете, в «скорлупе ореха», априорно, умозрительно. Только после вероломного убийства короля, у себя в отечестве, Гамлет впервые ощутил могущество сил зла. Это ощущение ворвалось в мир Гамлета неожиданно, когда его представления о гармонии и счастье, казалось, были незыблемыми.[43]

Идеалы Чацкого выковывались в мужественной борьбе русского народа за независимость России, когда, с одной стороны, мир нарушило страшное зло — кровопролитие, пожарища, физические и нравственные муки, а с другой стороны — ясно выявились красота и величие победителя Наполеона — порабощенного русского человека. Отсюда у единомышленников Чацкого обостренное отвращение к крепостному праву, которое они воспринимали как основное бедствие их родины. Заграничный поход для молодой России явился не «скорлупой ореха», а изучением чужой практики, чужого опыта для использования их у себя на родине. По воспоминаниям М. А. Фонвизина, «в то время многие офицеры гвардии и генерального штаба с страстью учились и читали преимущественно сочинения и журналы политические, также иностранные газеты, в которых так драматически представляется борьба оппозиции с правительством в конституционных государствах».[44]

Вместе с тем многие эпизоды декабристского движения неоднократно возвращают нас к драматическим событиям в Эль-

---

[43] См. об этом в кн.: Урнов М. В., Урнов Д. М. Шекспир. Движение во времени, с. 66.

[44] Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. 1, с. 373—374.

синорском замке. Создается впечатление, что отдельные акты шекспировского «Гамлета» постоянно разыгрывались в русской действительности начала XIX в. Так, в 1817 г. Никита, Матвей и Сергей Муравьевы, Фонвизин, князь Шаховской и Якушкин, пораженные сообщением Сергея Трубецкого о намерении Александра I «отторгнуть некоторые земли от России», о его желании сделать русской столицей Варшаву, приходят к единому мнению о необходимости «для отвращения бедствий», угрожающих их родине, «прекратить царствование» русского монарха.[45]

И здесь важен нравственный аспект, объединяющий героев реальной трагедии русской действительности с главным персонажем шекспировской драмы. Ибо Гамлет, по справедливому мнению М. В. и Д. М. Урновых, «не выдумка досужей фантазии, а явление человеческой истории». В Эльсиноре крах терпят его идеалы. Датский принц осознает разлад между своими представлениями о жизни и реальной действительностью. Но сказав злу «нет» и вступив с ним в поединок, Гамлет ищет тех средств борьбы, которые были бы достойны его, человека эпохи Возрождения. Поэтому, «испытывая отвращение к мерзкому Клавдию и всей камарилье, предаваясь сомнениям, бессильный охватить события в их объективном движении, он идет к своей гибели, сохраняя высокое достоинство».[46] Это высокое человеческое достоинство и благородство были свойственны не только гуманистам западноевропейского Возрождения, но и героям 14 декабря. Не случайно, отстаивая право собственноручно «нанести удар царю», Якушкин решает идти на встречу с Александром I, взяв с собой два пистолета. Выстрел из одного предназначался для императора, выстрел из другого — для самого Якушкина. В таком поступке член тайного общества «видел не убийство, а только поединок на смерть обоих».[47]

Или другой пример, раскрывающий созвучие трагической судьбы участников восстания 14 декабря с драмой шекспировского героя. Спустя много лет после катастрофы на Сенатской площади М. Бестужев, возвращаясь к ее кануну, писал, что в «тот роковой вечер» перед восстанием его участники по сути дела решали гамлетовский вопрос: «To be or not to be?».[48] Так подтверждается справедливость слов Герцена, который, вскрывая причины нетленности образа датского принца, в «Былом и думах» заметил: «Характер Гамлета <...> до такой степени общечеловеческий, особенно в эпоху сомнений и раздумья, в эпоху сознания каких-то черных дел, совершающихся возле них, каких-то

---

[45] Там же, с. 107.

[46] Урнов М. В., Урнов Д. М. Шекспир. Движение во времени, с. 67, 75.

[47] Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. 1, с. 108.

[48] Воспоминания Бестужевых. М.—Л., 1951, с. 65.

измен великому в пользу ничтожного и пошлого, что трудно себе представить, чтоб его не поняли».[49]

Таких эпох в истории русского общества было немало. Одна из них — начало 20-х годов XIX в. Тогда рухнули надежды передовой России на осуществление в стране демократических свобод. Русская действительность выдвинула своих Гамлетов. В литературе им стал герой Грибоедова — Чацкий. Являясь одним из ярких «подобий» Гамлета, он стоит с ним в одном ряду. Продолжая родословную датского принца, герой «Горя от ума» принимает эстафету вечной борьбы добра и зла и тем самым раскрывает общие законы развития мировой литературы. Ибо, как утверждает У. Р. Фохт, «история литературы не история создания отдельных произведений, а история художественного отражения развивающейся действительности».[50]

* * *

Подводя итог вышесказанному, необходимо выяснить вопрос, на чем же зиждется преемственность образов Гамлета и Чацкого, что составляет ее основу.

Не претендуя на исчерпывающий ответ, мы все-таки полагаем, что родство героев Шекспира и Грибоедова обусловливается не только проявлением контактных связей между двумя национальными литературами, а является прежде всего результатом типологической общности эпох, к которым принадлежат герои.

Во-первых, эпоха европейского Просвещения конца XVIII в., идеи которой властно захватили передовые умы России на рубеже двух столетий, явилась наследницей многих традиций западноевропейского Ренессанса: его гуманизма и непримиримой борьбы с сословно-феодальными отношениями, его культа разума и обращения к античности, его свободомыслия и утопических идей.

Во-вторых, Россия этой эпохи, начиная с кануна Великой французской революции и кончая поражением восстания декабристов, переживает не только один из этапов в истории отечественного Просвещения. Русское государство конца XVIII—первой половины XIX в. с его феодально-крепостническим укладом, взрывом национального самосознания, вызванным победой над Наполеоном и освободительной миссией по отношению к европейским народам, в определенных фазах своего духовного развития повторяет путь западноевропейских стран эпохи Возрождения. Характерно, что этот период — в связи с политическими событиями в Европе — отмечен в России увлечением историей древней Греции и республиканского Рима, творческим интересом к новому направлению — неоклассицизму, черпающему тематику

---

[49] Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 9, с. 37.

[50] Фохт У. Р. Внутренние закономерности историко-литературного развития. — Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1954, т. XVIII, вып. 2, с. 118.

и образы из античного мира для утверждения идей мятежного века.

Как свидетельствуют работы И. И. Иоффе и Г. П. Макогоненко,[51] начало русского Возрождения определила титаническая деятельность Петра и его сподвижников, а его продолжение — это не только универсальные познания М. В. Ломоносова и революционная мысль Радищева, но и проявление могучего народного духа в войне 1812 г. и выступление декабристов на Сенатской площади. Поэтому непонятно, почему в дискуссии о судьбах русского Возрождения борьба петровской России за выход к Северному морю и события войны 1812 г. рассматриваются как взаимоисключающие факторы, не имеющие равного значения в становлении самосознания русской нации.[52] С нашей точки зрения, оба эти явления — знаменательные этапы единого процесса формирования и развития русского национального самосознания. При этом бесспорно, что эпоха войны 1812 г. является качественно новой фазой этого процесса. В. Кожинов прав в том, что если битва при Полтаве имела огромное, но сугубо национальное значение и естественно была только «эпизодом истории северо-восточной Европы», то Отечественная война вошла в историю европейских народов, потому что «спасла» их от наполеоновского нашествия.[53]

В этом смысле проявление всенародного патриотизма в войне 1812 г. было реальным выражением духовной красоты и физической мощи человека, т. е. тех черт, которые прославляли в своих героях мастера западноевропейского Ренессанса. А развитие свободомыслия в эту эпоху и связанные с ним надежды передовой России на освобождение русского народа, горькое осознание обреченности этих надежд, гордое нежелание смириться с этой обреченностью, мужественная готовность восстать на защиту своих идеалов — это те же последовательные этапы иллюзий, разочарования и бунта, через которые прошли мятежные мастера эпохи Возрождения в своей мечте об утверждении в обществе иных гуманистических отношений.

Существенно, что в оценке классиков марксизма гуманисты западноевропейского Ренессанса — это титаны мысли и дела. А люди 14 декабря в восприятии последующих поколений русских революционеров — «богатыри, кованные из чистой стали», «воины-сподвижники», «воины-пророки». Но герои Сенатской площади были близки к титанам Возрождения не только по силе «страсти и характера», т. е. по своему бунтарскому духу, отваге и стойкости, но в какой-то степени «по многосторонности и уче-

---

[51] См.: Иоффе И. И. Русский Ренессанс. — Учен. зап. Ленингр. ун-та, 1944. Сер. филол. наук, вып. 9; Макогоненко Г. П. Проблемы Возрождения и русская литература. — Рус. лит., 1974, № 4.

[52] Вопр. лит., 1974, № 8, с. 208—247.

[53] Кожинов В. Эпоха Возрождения в русской литературе.— Там же, с. 220.

ности».[54] По определению Н. Скатова, эти люди явили «наиболее полное, максимально обобщенное и в то же время максимально концентрированное выражение сущностных сил человека, великолепной универсальности ума и духа, всеобщей человеческой способности».[55]

Все это объясняет закономерное появление в русской литературе 20-х годов XIX в. героя, который, являясь «прямым сыном и наследником Новиковых и Радищевых»[56] и выражая умонастроения и идеалы своего поколения — свободолюбие, гуманизм, непримиримость ко злу, по своей типологии восходит к герою возрожденческой литературы — шекспировскому Гамлету.

---

[54] Энгельс Ф. Диалектика природы. — В кн.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 346.

[55] Скатов Н. Лучезарная точка в русских летописях. — Вопр. лит., 1975, № 11, с. 143.

[56] Григорьев Ап. По поводу нового издания старой вещи. «Горе от ума», СПб., 1862. — Время, 1862, № 8, с. 48.

Д. А. ОМАРОВА

План комедии Грибоедова

Одним из самых изначальных, распространенных и стойких обвинений, предъявленных критикой комедии Грибоедова «Горе от ума», является замечание об отсутствии в этой пьесе стройного и продуманного плана. Об этом писали Пушкин и Катенин в дружеских откликах на комедию. На этом настаивали и первые зоилы драматурга, в частности А. И. Писарев: «Можно выкинуть каждое из сих лиц, заменить другим, удвоить число их — и ход пьесы останется тот же. Ни одна сцена не истекает из предыдущей и не связывается с последующею. Перемените порядок явлений, переставьте нумера их, выбросьте любое, вставьте, что хотите, и комедия не переменится. Во всей пьесе нет *необходимости*, стало быть, нет *завязки*, а потому не может быть и *действия*».[1]

С появлением «Горя от ума» на сцене прежние обвинения были повторены с новой силой. «Надобно видеть „Горе от ума" на сцене, — утверждал Н. И. Надеждин, — чтобы удостовериться решительно, как мало в этой пьесе драматического. Первый и второй акт, несмотря на остроты, коими засыпаны, слишком ощутительно отзываются пустотою действия. Пестрое разнообразие лиц и бальная сумятица дают еще некоторое движение концу третьего акта; четвертый держится только затейливою новостью — небывалой на нашем театре сценой разъезда. Но вообще совершенное отсутствие действия в пьесе изобличается тем, что содержание и ход ее не приковывают к себе никакого участия, даже не раздражают любопытства. Акты сменяют друг друга, как подвижные картины в диораме, доставляя удовольствие собою, каждый порознь, но не производя никакого цельного эффекта. Взаимная связь и последовательность сцен, их составляющих, отличается совершенною произвольностью и даже иногда резкою неестественностью, нарушающею все приличия драматической истины».[2]

Нет необходимости продолжать перечень подобных суждений. Важно отметить, что последующая критика, а позже и литерату-

---

[1] Вестн. Европы, 1825, ч. 141, № 10, с. 112.
[2] Телескоп, 1831, № 20, с. 594.

роведческие исследования, прояснившие многое в идейно-художественной системе «Горя от ума», не дали все же ясного, позитивного решения вопроса, возникшего, как мы убедились, чуть ли не вместе с появлением комедии, — есть ли в ней план? «Рассказать фабулу „Горя от ума", — справедливо указывал Н. К. Пиксанов, — это и значит прежде всего обнажить остов пьесы, раскрыть ее внутренний план, определить сценарий, выявить, наконец, динамику драматического движения <...> Но с логическим заданием сценического плана тесно переплетается психологическая мотивировка действий героев пьесы <...> Мы же должны не оценивать, а только воссоздавать подлинные замыслы автора и их кристаллизацию в пьесе. Поэтому следует выделить логическую схему, основной архитектурный план „Горя от ума". Надо сказать, что и в этом отношении огромную услугу в понимании пьесы оказал Гончаров. Это именно он раз и навсегда разъяснил, что драматическое движение идет по двум переплетающимся линиям: любовной интриги и общественной драмы...» [3]

Ссылка исследователя на критический этюд И. А. Гончарова крайне существенна. Как известно, им дано классическое истолкование общего замысла «Горя от ума»: «Две комедии как будто вложены одна в другую: одна, так сказать, частная, мелкая, домашняя, между Чацким, Софьей, Молчалиным и Лизой; это интрига любви, вседневный мотив всех комедий. Когда первая прерывается, в промежутке является неожиданно другая, и действие завязывается снова, частная комедия разыгрывается в общую битву и связывается в один узел».[4]

Естественно, однако, возникает сомнение: если пьеса Грибоедова сознательно построена им как двуединая комедия, то почему же на протяжении почти полувека (этюд «Мильон терзаний» появился в 1872 г.) в оживленной критической перепалке вокруг нее это обстоятельство не было никем замечено? Впрочем, инерция первоначальных суждений о произведении (а в числе первых критиков комедии были, как известно, и Пушкин, и Белинский) нередко трудно преодолима. Хотя здесь следует вспомнить о том, что «двуединство» «Горя от ума» отмечалось и до Гончарова. Так, неизвестный автор «Опыта разбора статьи о „Горе от ума", помещенной в первой книжке „Отечественных записок" 1840 года» писал, возражая на пристрастные замечания Белинского о пьесе: «Но в чем заключается это целое комедии, идея ее? — в столкновении старого порядка вещей, старых мнений, понятий с новыми, пожалуй, в противоречии умного человека, вскормленного новыми идеями, с обществом, коснеющим в предрассудках и понятиях старого века, столкновении просвещения с полуобразованностью, или, как думает г. К. Поле-

---

[3] Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М., 1971, с. 244—245.

[4] Гончаров И. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8, М., 1955, с. 35.

вой, в противоположности русского человека с окружающими его искусственными, испорченными правилами общества. Любовь Чацкого, проходящая через все степени сомнения и ревности, служит ей только завязкою, связью — и потому во втором акте не один обморок Софьи да ревность Чацкого, а все относится к делу. Очертив в первом действии характер двух главных представителей старого и нового поколений, двух чудаков, автор сводит их во втором действии вместе — делает Чацкого свидетелем разговора Фамусова со Скалозубом и возобновляет в душе его ненависть к московскому обществу, развивая ее постепенно вместе с ревностью. И любовь, ревность, подозрения Чацкого — все это пронизывает насквозь изображение нравов общества, — две идеи, или, чтоб не сказали, что двух идей не может быть в художественном произведении, назовем их как-нибудь иначе, одна другой не противоречащие, переплетаются одна с другой и развиваются одна другою».[5]

Исследуя композицию «Горя от ума», верное наблюдение сделал Н. К. Пиксанов, истолковав, однако, его локально и потому неточно: «Относительно архитектоники третьего действия достойна внимания <...> одна особенность. Этот акт легко расчленяется на два действия, или картины. Одну часть образуют первые три явления (с. 1—220). Они отделяются от остального текста не только особой большой ремаркой „Вечер. Все двери настежь — и пр.“, но также и по смыслу: первая часть целостна как попытка Чацкого объясниться с Софьей, вторая (с. 221—638) дает картину бала. Если бы третье действие разделить на два, получилась бы классическая *пятиактная* комедия».[6]

Однако деление третьего действия на две «картины» не является в комедии Грибоедова ни исключением, ни рудиментом классической архитектоники драмы, как это считает Н. К. Пиксанов.

«Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным», — так писал Пушкин именно в связи с «Горем от ума». Очевидно, что суть заключается в том, чтобы понять эти законы — те принципы, из которых исходил сам автор.

Основным принципом общего плана пьесы Грибоедова является закон художественной симметрии.

В комедии четыре действия, и прежде всего она делится на две половины, которые находятся в диалектической взаимосвязи друг с другом. В первой половине преобладает комедия, основанная на любовной интриге (и потому первые два действия «мало населены»), во второй — общественная комедия, но обе комедии не обособлены, а тесно переплетаются. Общественная тема — столкновение Чацкого с фамусовской Москвой — намечается в первом действии, усиливается во втором, в третьем достигает

---

[5] ИРЛИ, ф. 623, № 1, с. 16.
[6] *Пиксанов* Н. К. Творческая история «Горя от ума», с. 282—283.

кульминации и окончательное завершение получает в четвертом действии. Те же этапы развития проходит и любовная интрига; при этом ее «центр тяжести» лежит в первых двух действиях пьесы — они перенасыщены интригующими каждого из героев сомнениями: «Который же из двух?» (для Фамусова это либо Молчалин, либо Чацкий; для Чацкого — Молчалин или Скалозуб; возможно, что и для Скалозуба существует тот же вопрос, что и для Фамусова; тут же строится и комический треугольник, вносящий дополнительные забавные недоразумения: Фамусов—Лиза—Молчалин; впрочем, как выясняется в конце второго действия, и тут двум неудачливым соперникам противостоит третий — Петруша).

В свою очередь, каждое действие делится на две относительно самостоятельные картины, причем в обеих половинах пьесы по «краям» находятся «любовные» картины, а в центре — «общественные».

Первая половина первого действия — любовная комедия Молчалина и Софьи. Двое влюбленных проводят ночь, запершись в комнате. Их сторожит горничная. К ней является гроза всего дома — отец семейства Павел Афанасьевич Фамусов, но, вопреки ожиданию «гонки», начинает амурничать с Лизой. Проводится комедийная параллель между двумя парами. Крупным планом намечается тема обмана и притворства. Забавная встреча двух «влюбленных» пар обнажает эту тему. Смущенный Фамусов спешит прочь, уводя с собой Молчалина. Софья и Лиза остаются одни, волнения их позади, они переводят дух.

Врывается Чацкий. Вторая половина первого действия посвящена в основном дружелюбно-иронической характеристике Москвы в оживленных речах Чацкого: он перебирает знакомых москвичей, затрагивает тему воспитания, вспоминает московский образ жизни, смеется над смешеньем языков, иронически упоминает английский клуб. Невольно при этом Чацкий приводит в волнение Софью, случайно задевая Молчалина. Снова появляется Фамусов — но теперь это на руку Софье, ее враждебное чувство к Чацкому вспыхивает вмиг, она выдает его Фамусову («Ах, батюшка, сон в руку» — 38) и покидает вместе с Лизой комнату. Так же стремительно, как и появляется, Чацкий исчезает. Фамусов остается один со своим забавным недоумением: «Который же из двух?»

В начале второго действия на сцене Фамусов с безмолвным Петрушкой. Появляется Чацкий. Если в первом действии, вспоминая Москву, Чацкий просто подсмеивался, то теперь у него появляется оппонент, Фамусов, и Чацкий спорит. Тема фамусовской Москвы углубляется, спор приводит Фамусова в бессильное бешенство («Не слушаю, под суд! под суд!» — 37). Словно чтобы разрядить обстановку, появляется полковник Скалозуб. При нем, думает Фамусов, Чацкий не посмеет спорить, и Павел Афанасьевич спешит произнести панегирик московскому дворянству.

В Чацком же впервые вспыхивают ревнивые подозрения (причиной тому суетливость Фамусова при вести о Скалозубе), и потому его ответ сокрушителен. Это окончательно выбивает Фамусова из колеи («Уж втянет он меня в беду» — 46): само присутствие в одном кабинете со смутьяном кажется ему опасным (не он ли только что представлял его — и кому? Скалозубу! — «малым с головой»), он ретируется. Но Скалозуб не желает ссоры, иеремиада Чацкого выше его понимания; он улавливает в ней лишь осуждение московских восторгов по адресу гвардейцев и с обидой замечает, что армейцы не хуже. Драматургом поставлена комедийная точка.

Врывается Софья. Ее обморок при виде упавшего с лошади Молчалина вызывает новое подозрение у Чацкого: так значит, его соперник не Скалозуб, а Молчалин? Снова обмен колкостями с Софьей, и раздосадованный Чацкий уходит. За ним покидает сцену и Скалозуб. Всплеск нежных чувств Софьи к Молчалину — и по ее уходе интрижка Молчалина с Лизой, комический антипод страстных признаний героини («Да что мне до кого? до них? до всей вселенны?» — 53). Любовная драма Чацкого в этих явлениях углубляется.

Третье действие возвращается к тому, чем кончилось второе, т. е. к вопросу Чацкого: «Кто, наконец, ей мил? Молчалин! Скалозуб!» (57). Для Софьи же теперь Чацкий не просто неприятен, но и опасен. Однако прозрение Чацкого относительно своей избранницы еще не наступает: поговорив с Молчалиным и убедившись в его ничтожестве, он почти обрадован: «С такими чувствами, с такой душою, Любим!.. Обманщица смеялась надо мною!» (68).

Первая часть третьего действия отделена от второй длительной паузой (явление 4). Вторая часть содержит кульминацию общественной коллизии. Съезжаются гости, Чацкий с каждым из них сталкивается и объединяет их всех против себя. Своеобразным катализатором этого единения является пущенная Софьей сплетня о сумасшествии Чацкого. Торжествуя свою победу над ним, Софья бросает реплику: «Скажите, что вас так гневит?» (93) — и Чацкий благодарно откликается, обманываясь в ее сочувствии, монологом «В той комнате незначущая встреча...» В конце третьего действия комедийной точкой служит заключительная ремарка: *«Оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам»* (95).

В четвертом действии гости один за другим разъезжаются. Основным героем этой части, около которого они задерживаются на минуту, является Репетилов, комическое подобие Чацкого («Мы с ним... у нас... одни и те же вкусы» — 106). Наконец и он уезжает, произнеся под занавес:

Куда теперь направить путь?
А дело уж идет к рассвету.
Поди, сажай меня в карету,
Вези куда-нибудь (109).

«*Последняя лампа гаснет*» — помечено в ремарке. На сцене ни души.

Наступает финальная часть пьесы. Чацкий, окончательно осознавший свою противоположность всей фамусовской Москве («И вот общественное мненье! И вот та родина... Нет, в нынешний приезд, Я вижу, что она мне скоро надоест» — 110), еще отделяет от нее Софью («Она не то, чтобы мне именно во вред Потешилась...» — 110). Один за другим появляются участники любовной интриги — и она тоже исчерпывается. Но в последний монолог Чацкого, воспламененного гневом оскорбленного чувства (ср. его же монолог в начале финальной части «Что это? слышал ли моими я ушами!» (109) — горестный, но не бурный), последним всплеском врывается тема общественного разлада:

С кем был! Куда меня закинула судьба!
Все гонят! все клянут! Мучителей толпа,
В любви предателей, в вражде неутомимых,
Рассказчиков неукротимых,
Нескладных умников, лукавых простяков,
Старух зловещих, стариков,
Дряхлеющих над выдумками, вздором.
Безумным вы меня прославили всем хором.
Вы правы: из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день пробыть успеет,
Подышит воздухом одним,
И в нем рассудок уцелеет.
Вон из Москвы! сюда я больше не ездок.
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок!..
Карету мне, карету! (119)

Таким образом, общий план пьесы классически строен; в основе его — сопоставление любовной драмы и общественной трагедии Чацкого, которые, конечно, взаимодействуют и взаимопроникают, но в то же время и ритмично чередуются, подобно рифмам при кольцевой рифмовке в двух четверостишиях.

Ю. П. ФЕСЕНКО

«В превосходном стихотворении многое должно угадывать...»

До нас дошло два отзыва Грибоедова о своей комедии. В определенном отношении они противопоставлены один другому.

«В превосходном стихотворении многое должно *угадывать* (курсив мой, — *Ю. Ф.*); не вполне выраженные мысли или чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине ее, скрываются те струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком, — но его поняли, все уже внятно, и ясно, и сильно. Для того с обеих сторон требуется: с одной — дар, искусство; с другой — восприимчивость, внимание» (3, 101), — так автор декларирует свои творческие принципы в наброске предисловия к пьесе. Отвечая же на критику Катенина, Грибоедов писал: «„*Сцены связаны произвольно*“. Так же как в натуре всяких событий, мелких и важных: чем внезапнее, тем более завлекают в любопытство. Пишу для подобных себе, а я, когда по первой сцене *угадываю* (курсив мой, — *Ю. Ф.*) десятую: раззеваюсь и вон бегу из театра» (3, 168). Очевидно, что позитивное и негативное значения слова «угадывать» в обоих случаях отнесены драматургом к разным контекстам: в письме к Катенину — к событийной основе пьесы, в предисловии — к ее «высшему смыслу», постигаемому в лирическом сопереживании произведения читателем (зрителем). Показательно при этом, что оба авторских отзыва направлены против эпигонства в искусстве. В предисловии: «Есть род познания (которым многие кичатся) — искусство угождать ей (публике, — *Ю. Ф.*), то есть делать глупости» (3, 101). В письме: «Искусство в том только и состоит, чтоб подделываться под дарование, а в ком более вытвержденного, приобретенного пóтом и мучением искусства угождать теоретикам: то есть делать глупости, в ком, говорю я, более способности удовлетворять школьным требованиям, условиям, привычкам, бабушкиным преданиям, нежели собственной творческой силы, тот, если художник, разбей свою палитру и кисть, резец или перо свое брось за окошко...» (3, 168—169).

Несомненно второй авторский отзыв о пьесе намеренно конкретен и занижен в силу его полемичности по отношению к кате-

нинской критике, «жестокой и вовсе несправедливой». И все же соотношение между двумя автокомментариями к комедии нельзя расценивать как их взаимоисключение (мыслилось одно, в пьесе же получилось другое). Применительно к «Горю от ума» необходимо говорить не только о *стихотворной форме*, но и о *поэтическом содержании* произведения. Лиризм комедии Грибоедова обычно видят в глубоком авторском сочувствии «мильону терзаний» Чацкого, что само по себе, конечно, принципиально важно. Однако лиризм этого «превосходного стихотворения» не только обращен вовнутрь (от автора к герою), не только проявляется в созвучии взаимопроникающих мотивов и тем произведения, но и изливается вовне: к читателю, от которого ожидается не досужее созерцание, а активное сопереживание.

«Суетный наряд» пьесы — это отзвуки самых разнообразных событий общественной и литературной жизни 1810—1820-х годов. Ориентация поэта-драматурга на современный ему, актуальный материал призвана заинтересовать читателя, активизировать его восприятие, помочь ему самому прийти к тем выводам, которые кажутся несомненными автору. Впечатление достоверности происходящего на сцене было поддержано повседневным опытом современников писателя, и заданный драматургом ход ассоциативных сопоставлений вел от конкретных наблюдений к идейным обобщениям.

Вне ассоциативной поэтической стихии не существует ни один образ комедии. Так, в характере Фамусова есть и угодливость Молчалина («А? как по-вашему? по-нашему — смышлен. Упал он больно, встал здорово» — 34), и обскурантизм Скалозуба («Уж коли зло пресечь: Забрать все книги бы, да сжечь» — 91), и пустопорожний либерализм Репетилова («Поспорят, пошумят, и ... разойдутся» — 43). При этом характер Фамусова вполне определен, и указанное сочетание в нем различных, внешне даже взаимоисключающих черт психологически оправдано: по своему складу Фамусов — идеолог московского барства, и это делает естественной компилятивность его суждений. Сходно рисуется драматургом и облик Репетилова — «в нем 2, 3, 10 характеров»,[1] но целостность образа не нарушается, потому что сущность его как раз и заключается в полной, поистине репетиловской бесхарактерности, эпигонстве.

Действующие лица постоянно поворачиваются драматургом теми гранями, которые обнаруживают их взаимное сходство. Разрабатывается целая поэтика таких сопоставлений. «В нем Загорецкий не умрет» (82), — замечает про Молчалина Чацкий. За пределами сценического действия угадываются «тьмы и тьмы» синонимических фигур, до того похожих друг на друга, что подчас трудно решить, не об одном ли и том оригинале вспоминают по различным поводам «действующие». В самом деле, «тетушка»,

[1] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13. М.—Л., 1937, с. 138.

любящая «всех знакомых перечесть», мать-командирша, живущая в Москве чуть ли не с петровских времен («Все фрейлиной Екатерины Первой? Воспитанниц и мосек полон дом?» — 25), о которой вспоминают Чацкий и Софья в начале пьесы, — уж не Хлестова ли, появляющаяся на сцене значительно позже? Вроде бы нет... Но как похожа! В тесной связи с тем же уподоблением лиц, от выведенных на сцене до упомянутых по ходу действия (знакомых незнакомцев), в пьесе постоянно звучат симметричные реплики. «Сегодня болен я, обвязки не сниму; Приди в обед, побудь со мною» (55), — умасливает Молчалин Лизу. А вслед за этим та же Лиза получает от Софьи приказ: «Сегодня я больна, и не пойду обедать, Скажи Молчалину, и позови его, Чтоб он пришел меня проведать» (56). «Мой муж, прелестный муж» (69), — хвастается Наталья Дмитриевна, а чуть позже Молчалин так же похвалит собачку Хлестовой: «Ваш шпиц, прелестный шпиц...» (81).[2] Эти параллели оказываются проявлением более глубокой соотнесенности образов: мир, в котором очутился Чацкий, предстает в виде обобщенной картины, определение которой возникает само собой: фамусовщина.

Важно подчеркнуть, что отдельные «клеточки» этого мира не только «складываются» в общую картину, подобно мозаике, но и воспринимаются каждая по отдельности. Вполне рельефны в комедии и Кузьма Петрович, и барон фон Клотц, и Фома Фомич, и Гильоме. Но кроме прямых характеристик (а чаще просто упоминаний), они несут на себе дополнительный отсвет контекста (сценических ситуаций, споров действующих лиц). В комедии надо всем «властвует *целое*», по справедливому замечанию Ю. Н. Тынянова.[3]

И только образы Софьи и Чацкого выпадают из пестрого ряда разнообразных, но всегда ясно и определенно очерченных фигур. Так, например, в силу резкости столкновения в первых стремительных явлениях противоречивых сведений о героине, проводящей ночи с Молчалиным, ловко обманывающей отца, испытывающей, по ее словам, платоническую любовь, невольно возникает недоверие к искренности Софьи. Сомнение это снимается окончательно только в финале пьесы, когда Софья — и здесь ей нельзя не поверить! — дает гневную отповедь Молчалину. И тогда оказывается, что определенный интерес читателя (зрителя), вызванный двусмысленностью, которая задана автором, является мнимым, так как на фоне этого интереса драматург успел сообщить о героине нечто более значительное, общественно значимое.

Мнимый интерес «запрограммирован» писателем и по отношению к поведению Чацкого. Он стремится к Софье, но своими постоянными репликами невпопад и колкостями лишь отталкивает ее от себя. Возможно, алогичность его поведения объясня-

---

[2] См.: Маймин Е. А. Опыты литературного анализа. М., 1972, с. 151, 155.

[3] Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 375.

ется чисто индивидуальными качествами: самовлюбленностью, заносчивостью, даже недалекостью? Однако по ходу действия автор совершенно иначе расставляет акценты. Конечно же, и вопрос об искренности Софьи, и вопрос о юношеской пылкости Чацкого не могут изменить окончательного представления о социальной сущности персонажей, но создают дополнительную игру светотени. И здесь автор добивается активности читательского восприятия, опирающегося на лирическое сопереживание, на сочувственное недоумение: кто же Софья? Почему таков Чацкий?

Итак, кто же Софья? [4]

Выше уже говорилось, что грибоедовские персонажи не существуют вне их постоянной перекрестной соотнесенности. Но на протяжении первой половины пьесы Софья оказывается изолированной от представительниц одного с ней социального круга — их попросту нет на сцене. Правда, в рассказах действующих лиц звучит немало анекдотов о дамах, почти всегда гротескно нелепых, невероятных. Забегая вперед, заметим, что если ряд невероятностей начинается под знаком созданного драматургом недоумения: кто Софья? — то заканчивается этот ряд иным вопросом: соответствуют ли реальные женщины сообщенному о них? При этом вопрос: кто Софья? — не исчезает из пьесы, он передается Чацкому.

Полезно проследить все упоминания в первых двух действиях о женских персонажах, сопоставить их с Софьей, что автором несомненно предусмотрено, так как все эти упоминания первоначально возникают при беседах того или иного действующего лица с Софьей.

Первая дама — «вторая мать» Софьи, рано оставшейся сиротой:

Уж об твоем ли не радели
Об воспитаньи! с колыбели!
Мать умерла: умел я принанять
В мадам Розье вторую мать.
Старушку-золото в надзор к тебе приставил:
Умна была, нрав тихий, редких правил.
Одно не к чести служит ей:
За лишних в год пятьсот рублей
Сманить себя другими допустила.
Да не в мадаме сила.
Не надобно иного образца,
Когда в глазах пример отца (15).

[4] Пушкин считал, что «Софья начертана не ясно» (Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13, с. 138). Гончаров видел в Софье противоречивый характер (см.: Гончаров И. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1955, с. 27—28). И. А. Гриневская полагала, что Софьей движет ее оскорбленное, но не угасшее чувство к Чацкому (Гриневская И. А. Оклеветанная девушка. — Ежемес. соч., 1901, № 10, с. 138; подробнее см. в статье Л. К. Долгополова и А. В. Лаврова, помещенной в настоящем сборнике, на с. 114—115). М. В. Нечкина в сущности разделяет подобную трактовку (ср.: Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. Изд. 3-е. М., 1977, с. 292). В. Н. Орлов, как и подавляющее большинство других исследователей, безусловно относит Софью к фамусовскому лагерю (см.: Орлов В. Грибоедов. Очерк жизни и творчества. М., 1954, с. 141).

Последняя реплика Фамусова, в своем многоречии всегда переходящего от моральных прописей к собственной особе («мы, например!»), а потому и неизбежно провирающегося (его «монашеское поведенье» только что было на сцене продемонстрировано), внушает вполне определенное подозрение относительно «редких правил» «мадамы».

Вторая дама — о ней вспоминает Лиза:

Мне-с?.. ваша тетушка на ум теперь пришла,
Как молодой француз сбежал у ней из дому.
Голубушка! хотела схоронить
Свою досаду, не сумела:
Забыла волосы чернить,
И через три дни поседела (22).

Сравнение невольно сближает Софью с ее тетушкой. Значит, героиня такова? Однако следующая реплика (с огорчением) Софьи: «Вот так же обо мне потом заговорят» (22), — как будто бы свидетельствует об ином: об искренности, даже наивности героини.

Далее Чацкий, разговаривая с Софьей, снова вспоминает ту же (а может быть, и похожую на ту) тетушку («все девушкой, Минервой» — 25), а потом и некую княгиню Пульхерию Андревну — опять же в связи с «французом, подбитым ветерком». Очевидно, драматургом предусмотрена их соотнесенность с Софьей. Однако пока неясно до конца, каков характер этих сопоставлений: по подобию или по контрасту?

Во втором акте идут упоминания, прямо к Софье не относящиеся, о двух приятельницах Фамусова. Павел Афанасьевич предсказывает по известному ему одному расчету роды безымянной вдовы, а также обед у некой Прасковьи Федоровны (возможно, сестры Хлестовой — ср. ее упоминание о «сестре Прасковье» — 79). То, что упоминаются эти женщины среди глубокомысленных фамусовских рассуждений о «гордости и тщете» жизни наряду с «самим» Кузьмой Петровичем, намечает новый поворот темы женщин; происходит своеобразная «социологизация» ряда невероятностей. Здесь изображается не частная жизнь женщин, а их общественная роль — как оказывается, чрезвычайно значительная:

Скомандовать велите перед фрунтом!
Присутствовать пошлите их в Сенат!
Ирина Власьевна! Лукерья Алексевна!
Татьяна Юрьевна! Пульхерия Андревна! (43)

В своем затаенном желании навести Скалозуба на мысль о женитьбе Фамусов, конечно, мог и провраться, преувеличить общественный вес «благонравных» дам. И все-таки та же Пульхерия Андревна, которая, по мнению Чацкого, могла бы отдать руку французу, «подбитому ветерком», оказывается вкупе с подобными ей «судьей над всеми». Чуть позже всплывет (разговор Чацкого с Молчалиным в начале акта III) и еще одна из упомянутых

дам — Татьяна Юрьевна, и станет ясно, что Фамусов не так чтобы и проврался.

Вслед за панегириком Фамусова звучит — прямо в связи с Софьей — анекдотец Скалозуба:

Позвольте расскажу вам весть:
Княгиня Ласова какая-то здесь есть,
Наездница, вдова, но нет примеров,
Чтоб ездило с ней много кавалеров.
На днях расшиблась в пух;
Жоке не поддержал, считал он видно мух. —
И без того она, как слышно, неуклюжа,
Теперь ребра недостает,
Так для поддержки ищет мужа (51).

Косноязычный Скалозуб, конечно, безбожно испортил анекдот, вся соль которого — в пародировании библейской легенды о происхождении женщины. Не женщина — из ребра Адамова, а наоборот! Та же подстановка — теперь уже в общественной жизни — открывается и в «оде» Молчалина Татьяне Юрьевне. В ранней редакции эта «ода» была особенно яркой:

Татьяна Дмитревна! ! ! — Ее известен дом,
Живет по старине, и рождена в боярстве,
Муж занимает пост из первых в государстве,
Любезен, лакомка до вкусных блюд и вин,
Притом отличный семьянин:
С женой в ладу, по службе ею дышет,
Она прикажет, он подпишет (188).

Вероятно, не только по цензурным соображениям, но и потому, что простодушная фамусовская болтливость не характерна для Молчалина, Грибоедов в окончательной редакции убрал это красноречивое откровение. Но и новый текст достаточно выразительно намекает на всевластие государственной дамы, к тому же идентифицированной драматургом с одной из знакомых Фамусова (о чем говорилось выше).

Лишь теперь, после столь фантастических сведений о месте и роли женщин в фамусовском мире, начинают одна за другой появляться на сцене сами женщины. Первая из них — «молодая дама» Наталья Дмитриевна Горич. И в самом деле власть ее над Попошей беспредельна. Но что это? В следующей сцене с шестью княжнами она уподобляется каждой из них — в согласном щебетанье о фасонах и нарядах. Следует реплика княгини о «танцовщиках» (а в сущности, конечно, о женихах), которые «ужасно стали редки» (75), и тезис этот конкретизируется сразу же — в судьбе появившейся Графини-внучки («Зла, в девках целый век, уж бог ее простит» — 75).

В пересудах о женщинах до их появления на сцене их роль гиперболизировалась, непосредственное же знакомство с ними убеждает в их ничтожестве, в их бездуховности, в их сосредоточенности на матримониальных расчетах. Впрочем, как оказыва-

ется, есть в этом мире и другие особи. Появляется Хлестова, своего рода Фамусов женской половины общества. Это действительно «сенатор» (ср.: «Присутствовать пошлите их в Сенат!»), всем дающая отповедь: и Загорецкому («Лгунишка он, картежник, вор» — 79), и Чацкому («Я за уши его дирала, только мало» — 79), и даже Фамусову со Скалозубом («Ведь полоумный твой отец; дался ему трех сажень удалец, Знакомит, не спросясь, приятно ли нам, нет ли?» — 81).

Со всеми ними сопоставлена Софья, в том числе и с Хлестовой (при помощи ситуационной симметрии: обе они благодарят Загорецкого за оказанные услуги). Выясняется, что Софья и похожа, и не похожа на этих дам. Она не ищет выгодного брака, встречается с Молчалиным наперекор воле отца. При этом — по установленным здесь правилам — ее идеал семейной жизни требует подчиненности, обезличенности избранника. Каков он, ее, как выясняется, вовсе не интересует. Недаром характеристики, данные Софьей Молчалину, зиждятся (как будто речь идет о малознакомом человеке) лишь на интерпретации его поведения:

Возьмет он руку, к сердцу жмет,
Из глубины души вздохнет,
Ни слова вольного, и так вся ночь проходит,
Рука с рукой, и глаз с меня не сводит (21).

Смотрите, дружбу всех он в доме приобрел;
При батюшке три года служит,
Тот часто без толку сердит,
А он безмолвием его обезоружит,
От доброты души простит (61).

И в подобной интерпретации проявляется в полной мере характер Софьи, любовь которой хотя и лишена меркантильных расчетов, но и немыслима без полнейшей власти над любимым. Противопоставленная женскому лагерю как индивидуальность, героиня сближается с ним как социальный тип. Барская расправа с Молчалиным, хотя в основе ее и лежит праведное негодование, лишь подчеркивает безразличное отношение героини к реальному Молчалину:

Но чтобы в доме здесь заря вас не застала,
Чтоб никогда об вас я больше не слыхала (115).

Буквально через явление подобный же приговор ей самой произнесет Фамусов («В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов» — 117).

Поступая наперекор моральным прописям фамусовского общества, героиня тем не менее по-своему утверждает его устои.

И в этом отношении важна соотнесенность в комедии образов Софьи и Чацкого. Они нередко оказываются в сходных ситуациях. Обманывается Софья — обманывается Чацкий. Подслушивает Софья — подслушивает Чацкий. И герой, и героиня переживают крах своих идеалов.

Если Софья, отстаивая свою любовь, все силы тратит на сокрытие своих отношений с Молчалиным, то Чацкий и в личных отношениях устремлен к истине. Идеальный образ любимой, который он хранил в душе на протяжении своих трехлетних скитаний, несколько поколеблен уже при первой после разлуки встрече с Софьей, и теперь Чацкий неуклонно ищет объяснения этому противоречию. Если он и выдумывает Софью (подобно тому, как она выдумывает своего Молчалина), то во всяком случае как ровню себе, и потому, смутно догадываясь о сопернике, не способен увидеть такового в Молчалине. Если ревнивое чувство и усугубляет постоянно гневную силу его тирад против фамусовщины, то по-своему в защиту Софьи (таковы все, но — по мнению Чацкого — только не Софья). В своем стремлении к истине он способен на какой-то момент даже изменить своим принципам («Раз в жизни притворюсь» — 59; «Буду здесь, и не смыкаю глазу, хоть до утра» — 110—111), но не своей натуре.

Софья понимает, что Чацкий не лжет, и потому управлять им, как папенькой, невозможно. Она решается на крайность: признается в своей любви к Молчалину — он не верит. Остается последнее средство — отлучение Чацкого от дома, от общества посредством сплетни о его сумасшествии. Но пытаясь использовать фамусовское общество как орудие против Чацкого, она становится орудием в руках этого общества. В судьбе Софьи по-своему конкретизируется основная мысль комедии Грибоедова о необходимости бескомпромиссного выбора в борьбе за право быть личностью.

Ни путь лавирования (Софья), ни путь отрицания компромиссов (Чацкий) не приводят к счастью в фамусовском обществе. Собственное «я» здесь только мешает, недаром «Молчалины блаженствуют на свете». Осознавая эту истину, Чацкий в сущности осознает себя как особый социальный тип: до тех пор фамусовский круг ему казался хотя и странным, но родственным все же: иначе невозможны были бы его откровенные излияния.

Ведя Чацкого через «мильон терзаний», драматург ведет за ним и своего читателя. Характерно при этом, как соотносится с личным опытом грибоедовских современников жизненная судьба героя комедии. Из разных источников мы узнаем, что Чацкий был и на военной службе, и на гражданской, путешествовал, занимался литературным творчеством. Эти факты с трудом вмещаются в три года жизни одного человека, хотя и не обязательно все их относить к этим трем годам. В конце концов можно с большей или меньшей долей вероятности выстроить непротиворечивую биографию Чацкого. Однако сведения о ней недаром разбросаны по всей комедии, что не способствует их сводному восприятию. Читателю (сочувствующему читателю, конечно) был понятен близкий его жизненному опыту вариант. Не случайно, например, Ю. Н. Тынянов выявил общие моменты в биографиях Чацкого и Кюхель-

бекера, Чаадаева.[5] Это особое качество комедии было, впрочем, понятно не только декабристски настроенным грибоедовским современникам, но и ярым реакционерам, подобным Д. П. Руничу, который в своем отклике на «Горе от ума» с раздражением отмечал: «...всякий, считая себя и умнее, и достойнее другого, а чаще и всех, по фигаро-грибоедовской философии будет видеть в Чацком себя, а в других же никто и сходства с собой искать не станет».[6]

Оценивая общественную значимость комедии Грибоедова, необходимо учитывать не только ее обличительные сатирические мотивы, но и особый характер ее лиризма, активного, вовлекающего читателя в сферу воздействия «Горя от ума».

---

[5] См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современики, с. 360—370.
[6] Рус. старина, 1892, т. LXXVI, октябрь, с. 217.

В. А. ЗАПАДОВ

Функции цитат в художественной системе «Горя от ума»

В предлагаемой работе предметом изучения являются те элементы — как содержательно-словесного характера, так и, условно говоря, формально-стихового, — которые непосредственно связывают комедию «Горе от ума» либо обязывают соотнести ее с какими-то конкретными литературными произведениями (в этом случае можно говорить о цитатах — в кавычках и без кавычек) или со всей поэзией и драматургией эпохи грибоедовской и догрибоедовской (и тут уже речь пойдет не столько о цитатах, сколько об использовании «чужих» либо традиционных приемов поэтики стиха).

Обстоятельные труды исследователей в целом выяснили реально-бытовую основу комедии Грибоедова. Литературный «фон», литературный «контекст» изучены значительно хуже, хотя колоссальная роль этих факторов несомненна для ученых самых различных направлений.

Как любое произведение, «Горе от ума» тесно связано с литературой современной и предшествующей эпох. Однако именно в «Горе от ума» всякого рода цитаты и «чужие» приемы играют особую роль, имея при этом различный характер по способу введения в текст и выполняя в комедии разные функции.

Первая группа собственно цитат — это цитаты явные, указанные самим Грибоедовым. Слова, составляющие такого рода цитаты, в рукописях подчеркнуты, а в изданиях XIX и XX вв. обычно набраны курсивом.[1] Таких цитат в тексте комедии немного, но они играют чрезвычайно важную роль. Бóльшая часть их призвана характеризовать литературные вкусы, начитанность, музыкальные симпатии и т. п., а в конечном счете идейно-общественное лицо того или иного действующего или внесценического персонажа.

[1] Таким же образом оформлены фрагменты текста, представляющие собой, так сказать, автоцитаты персонажей: фразы, которые должен записать в календарь под диктовку Фамусова Петрушка, слова-термины, подчеркнутые интонацией («мадам», «мадмуазель», «сударыня»): в издании 1833 г. были набраны курсивом слова-названия, «вывески» («На лбу написано: *театр* и *маскерад*» — с. 31).

Так, весьма выразительно характеризует личность Евдокима Воркулова — члена «секретнейшего союза», «прогрессиста», одного из «решительных людей», его любимая ария:

А! нон лашьяр ми, но, но, но (103).

Известно, что ария эта — из оперы Галуппи на текст Метастазио «Покинутая Дидона» (1741). Следует, однако, учесть, что опера Галуппи не пользовалась успехом у серьезных ценителей музыки уже в 1765—1768 гг., когда Галуппи в качестве придворного композитора поставил ее в Петербурге. Тем более устарела она к 1820-м годам. Под пером такого знатока музыки, каким был Грибоедов — поклонник Моцарта, Бетховена, Гайдна, Вебера, упоминание арии Галуппи как любимой содержит примерно ту же иронию по отношению к персонажу, что и ария из «Днепровской русалки» в устах пушкинской Дуни:

И запищит она (бог мой!):
Приди в чертог ко мне златой!..[2]

По-видимому, здесь есть еще один дополнительный штрих. «Покинутая Дидона» Метастазио—Галуппи шла в России на итальянской и русской сцене, на итальянском и русском языках. Предпочтительное отношение к итальянскому тексту также по-своему выразительно характеризует московского «прогрессиста» с определенной стороны (и, кстати, соотносится с галлицизмами самого Репетилова; ср. с этим монолог Чацкого — 93—95). Впрочем, изрядный заряд комизма заключен уже в соединении и сопоставлении имени и фамилии персонажа с его любимым предметом: *Евдоким Воркулов*[3] — *итальянская ария, Италия.*

Тот же тип использования явной цитаты — в монологе Чацкого:

Когда ж постранствуешь, воротишься домой,
И дым Отечества нам сладок и приятен! (25)

Начиная с Я. К. Грота исследователи обычно указывают на многочисленные источники этой цитаты: эпиграф к журналу «Русский вестник» С. Н. Глинки, стихотворение Г. Р. Державина «Арфа», стихи Овидия из «Понтийских посланий», который в свою очередь ссылался на «Одиссею» Гомера (а цитата из Овидия была взята в качестве эпиграфа к «Российскому музеуму» Федора Туманского 1792—1794 гг.).

Думаю, что указание на множество источников является просто недоразумением: этот стих лишь отчасти напоминает Овидия

---

[2] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 6. М.—Л., 1937, с. 36.

[3] По Далю, *воркун* — бормот, голубь, сильно и много воркующий; человек брюзгливый, воркотливый, недовольный; во владимирском говоре *воркуны* — болкуны, больпие бубенчики. Не отсюда ли фамилия персонажа-пустозвона (ср. с фамилией *Репетилов*)?

и Гомера (следовательно, и журнал Туманского); Глинка же воспроизвел державинский стих по изданию «Анакреонтических песен»:

Отечества и дым нам сладок и приятен, —

т. е. в форме, не совпадающей со стихом, который цитирует Чацкий.

Но Чацкий цитирует Державина совершенно точно:

И дым Отечества нам сладок и приятен!

Именно этот текст был в первой публикации стихотворения «Арфа» в «Аонидах», тогда как в «Анакреонтических песнях» и «Сочинениях» Державина, изданных в 1808 г., текст изменен.

То обстоятельство, что Чацкий знает и цитирует Державина, также показательно и дает дополнительный весьма выразительный штрих для его характеристики. Хорошо известно о высокой оценке поэзии Державина в декабристских и близких к декабристам кругах, — достаточно напомнить о Катенине и Кюхельбекере. Стоит только отметить, что как раз в 1822 г., когда Грибоедов работал над первыми двумя действиями «Горя от ума», в «Сыне отечества» появилась дума Рылеева «Державин».

Оба разобранных примера однотипны по существу: это цитаты-«самохарактеристики». Использование персонажем того или другого текста характеризует прежде всего именно его самого (а уже затем можно говорить об отношении к этому явлению литературы и искусства автора комедии).

Другой тип применения явной цитаты — это цитата в устах одного персонажа для характеристики другого. Пример — из характеристики Молчалина, даваемой Чацким:

А впрочем, он дойдет до степеней известных,
Ведь нынче любят *бессловесных* (27).

Исследователи обычно не усматривают здесь цитаты и истолковывают последнюю строку только как остроту, основанную на синонимическом смысле прилагательного «бессловесный» и фамилии «Молчалин». «Действующие лица..., — пишет, например, И. Н. Медведева, — имеют... имена-характеристики: Чацкий (в первой редакции — Чадский) — тот, кто в чаду; Молчалин — *бессловесный*...»[4] Надо, однако, обратить внимание на способ оформления слова «бессловесный» в рукописях и изданиях, — а способ тот же, что и в предыдущих случаях: в рукописях это слово также подчеркнуто, в печати оно точно так же набирается курсивом (что сохранено И. Н. Медведевой в ее тексте).

---

[4] Медведева И. «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Макогоненко Г. «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. М., 1971, с. 58; ср.: Фомичев С. А. Национальное своеобразие «Горя от ума». — Рус. лит., 1969, № 2, с. 61.

Но в данном случае, в отличие от предыдущих, конкретный источник, по-видимому, назвать невозможно, ибо вся «цитата» состоит из одного слова, которое встречается в самых разных местах — в духовно-религиозной литературе и сентиментальной прозе, в баснях и лексиконах, до «Толкового словаря» Даля включительно. И всюду в определенном значении: *бессловесный* — животное, скот (иногда — рабочий скот).

Софья в свою очередь уподобляет Чацкого животному:

Не человек! Змея!

Эти слова она произносит «в сторону», а продолжает, согласно ремарке, «*громко и принужденно*» (не понимая, в чем дело, Чацкий верно подметил само желание Софьи скрыть свои истинные чувства: «Лицо святейшей богомолки!..»):

Хочу у вас спросить:
Случалось ли, чтоб вы, смеясь? или в печали?
Ошибкою? добро о ком-нибудь сказали?
Хоть не теперь, а в детстве может быть? (27)

Софья реагирует для Чацкого неожиданно резко именно потому, что она отлично поняла заключенный в его словах каламбур, основанный на двух значениях субстантивированного прилагательного «бессловесный» (об этом свидетельствует и ее ответное анималистическое сравнение).

Вторая группа собственно цитат — это цитаты скрытые, автором как таковые не обозначенные. К этой группе следует отнести цитаты в прямом значении слова, т. е. обороты и части фраз, более или менее точно воспроизводящие текст какого-либо литературного произведения. Но в эту же группу надо включить и «заимствования» — мотивы, эпизоды, сюжеты, хорошо известные русскому читателю первой четверти XIX в.

Л. П. Гроссман еще в 1926 г. указал как на один из источников «Горя от ума» на комедию А. А. Шаховского «Не любо — не слушай, а лгать не мешай», которая была опубликована в 1818 г. и представлена в Петербурге 23 сентября 1818 г., а в Москве — 18 апреля 1819 г.[5]

Источником большого числа цитат и «заимствований» в тексте «Горя от ума» были сочинения Я. Б. Княжнина. Часть выявленного материала приведена во вступительной статье Л. И. Кулаковой и в наших примечаниях к сочинениям Княжнина.[6]

Хорошо известно о громадном интересе к творчеству Княжнина в преддекабрьское десятилетие. Стоит только подчеркнуть,

---

[5] См.: Гроссман Л. П. Пушкин в театральных креслах. М., 1926, с. 142, а также: Гозенпуд А. А. А. А. Шаховской. — В кн.: Шаховской А. А. Комедии, стихотворения. Л., 1961, с. 51—52; Томашевский Б. В. Стих «Горя от ума». — В кн.: Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959, с. 141—142. Ср.: Медведева И. Н. Творчество Грибоедова. — В кн.: Грибоедов А. С. Соч. в стихах. Л., 1967, с. 32 (примеч. 2).

[6] См.: Княжнин Я. Б. Избранные произведения. Л., 1961.

что сочинения драматурга и поэта были фактом не отдаленной истории литературы, а живого настоящего. Вышедшее в 1817—1818 гг. третье издание сочинений Княжнина стало явлением современной литературно-общественной жизни, а не попавший в издание по цензурным причинам «Вадим Новгородский» распространялся в эти годы посредством десятков рукописных копий — подобно «Путешествию из Петербурга в Москву» Радищева.[7]

Сочинения Радищева и составляют третий важнейший источник текста «Горя от ума»,[8] причем, как известно, «Собрание оставшихся сочинений покойного Александра Николаевича Радищева» вышло в свет в Москве в 1806—1811 гг., т. е. в то самое время, когда Грибоедов учился в Московском университете.

Сразу хочу подчеркнуть, что когда я говорю о «заимствованиях» Грибоедова, об «источниках» «Горя от ума», то я меньше всего употребляю эти слова в их общепринятом в XVIII—начале XIX в. прямом значении. То, как Грибоедов обращается с «заимствованным» материалом, исключает самую возможность говорить о таком подходе к источникам, какой столь свойствен классицизму (а в несколько видоизмененном плане — и сентиментализму): это не «подражание образцам», не свободное заимствование популярных мотивов и эпизодов. Но это также не непроизвольные реминисценции, т. е. более или менее случайное воспроизведение мотивов и эпизодов, отложившихся при чтении литературных произведений где-то в отдаленных глубинах сознания или даже затаившихся в подсознании Грибоедова.

Нет, Грибоедов совершенно сознательно вводит в текст «Горя от ума» скрытые цитаты и «заимствования», причем вводит потому и постольку, поскольку он совершенно уверен в том, что источники материала хорошо известны современникам, что цитата в два-три слова, короткий намек на эпизод пробудят в читателе (зрителе) ассоциативную память, а возникшие ассоциации дополнят грибоедовский эпизод или образ определенными чертами, имеющимися в том литературном произведении, на которое указывает автор «Горя от ума».

Такой способ использования материала уже имел прецеденты в русской драматургии: сошлюсь хотя бы на Сумарокова и на Княжнина («Чудаки», по-видимому, и подсказали непосредственно возможность подобного использования материала Грибоедову).

Скрытые цитаты в «Горе от ума» выступают в двух основных функциях.

В одном случае цель цитаты или мотива — заставить читателя вспомнить о персонаже другого произведения и дополнить сце-

---

[7] Ср., например, рукописный сборник 1820-х годов, где тексту «Горя от ума» предшествует трагедия «Вадим Новгородский» (ИРЛИ, ф. 496, оп. 2, № 57).

[8] См.: Пиксанов Н. К. Радищев и Грибоедов. — В кн.: Радищев. Статьи и материалы. Л., 1950, с. 66—80; Орлов В. Радищев и русская литература. Л., 1952, с. 189—195.

ническую характеристику того или иного персонажа «Горя от ума» какими-то качествами, которые в тексте комедии не могли быть показаны или широко раскрыты.

Заставив Скалозуба в первой же реплике «дословно и с той же интонацией повторить уверения сына старухи («Как честный офицер...»)» — персонажа из поэмы Княжнина «Попугай», Грибоедов не только «косвенно указал на духовное родство солдафонов двух поколений»,[9] не только сразу же подчеркнул свойство, определяемое фамилией персонажа (Скалозуб) и раскрываемое в его последующих речах, — цинизм, но заставил читателя вспомнить о еще одном «существенном» для солдафона и циника Скалозуба качестве, весьма естественном для типичного представителя аракчеевщины, которое, однако, никак не могло проявиться в условиях светской гостиной, — сквернословии.

По-видимому, ту же цель преследуют два мотива, указанных Л. П. Гроссманом, которые связывают Молчалина со всесветным вралем Зарницкиным из комедии Шаховского.

Значительное число мотивов и «заимствований» имеет иную функцию.

«Всесветный угодник» Загорецкий явно должен напоминать «всесветного услужника» Трусима, который, «По улицам с лицом таскаяся приветным, Надоедает всем, стараясь угодить» («Чудаки» Княжнина). Фамусов, рассуждающий о вреде книг, напоминает Чванкину из княжнинского «Хвастуна», точно так же озабоченную вредным влиянием книг на дочь.

Ответная реакция фамусовского общества на «смиренные желанья» Чацкого («Чтоб умный, бодрый наш народ Хотя по языку нас не считал за немцев»):

«Ну как перевести *мадам и мадмуазель*?
Ужли *сударыня*!!.»
«*Сударыня*! Ха! ха! ха! ха! прекрасно!
Сударыня! Ха! ха! ха! ха! ужасно!!» (94—95) —

соотносится с рассуждениями Ветромаха, который считал русский язык «за подлинный jargon», полагая, что говорить по-русски можно лишь с «простым народом, где думать ну́жды нет», и утверждал, что для выражения тонких чувств необходим французский язык:

Скажите, как бы мне влюбиться было можно?
Je brûle, je languis! — мне как бы то сказать
Прелестной Улиньке? — неужто бы мычать:
«Я млею, я горю! ..» — fi donc![10]

(«Чудаки», II, 2)

[9] Кулакова Л. И. Жизнь и творчество Я. Б. Княжнина. — В кн.: Княжнин Я. Б. Избранные произведения, с. 27.

[10] Образец литературной цитаты (и даже автоцитирования) у Княжнина: высмеиваемые персонажем-галломаном как непригодные для выражения любовной страсти русские обороты Княжнин взял из своей знаменитой трагедии «Росслав» (I, 3), явно рассчитывая на хорошее знакомство читателя с произведением.

Знаменитый монолог Молчалина «Мне завещал отец» (113), как неоднократно указывалось в работах разных исследователей, почти точно воспроизводит один из фрагментов радищевского «Жития Федора Васильевича Ушакова». А психология подхалимства, намеченная в рассказе Трусима «У милостивца мне Андроса то случилось» («Чудаки», II, 4), находит полное и законченное выражение в восторженном монологе Фамусова о Максиме Петровиче (33—34).

Слова, открывающие ответный монолог Чацкого:

И точно начал свет глупеть,
Сказать вы можете вздохнувши;
Как посравнить, да посмотреть
Век нынешний и век минувший... (34) —

позволяют сформулировать вторую функцию, которую имеют скрытые цитаты в «Горе от ума».

Вся фамусовская Москва прямо и непосредственно связана с темой «века минувшего». Скрытые цитаты и призваны все время напоминать читателю (зрителю) об этом важнейшем моменте, поддерживать в читателе сознание устарелости, отжитости, обреченности «века минувшего» в его современном воплощении — и в то же время постоянно напоминать о генетическом родстве, о духовной близости фамусовского общества к дворянскому обществу «времен очаковских и покоренья Крыма» — тех самых времен, когда жили персонажи Княжнина и Радищева.

Третью группу цитат составляют явления, сознательно заимствованные Грибоедовым из «чужих», иных художественных структур, систем, других жанров. Часть из них имеет определенное словесное выражение и потому может быть названа цитатами без особых оговорок, часть представляет собой лишь использование каких-то приемов поэтики стиха.

Любопытный и очень выразительный пример введения в комедию элемента, характерного для другого драматического жанра, находим в явлении 4 действия I.

Фамусов ставит Софье в назидание безупречный «пример отца»:

Смотри ты на меня: не хвастаю сложеньем;
Однако бодр и свеж, и дожил до седин,
Свободен, вдов, себе я господин...
Монашеским известен поведеньем!..

Лиза

Осмелюсь я, сударь...

Фамусов

Молчать!
Ужасный век! Не знаешь, что начать!
Все умудрились не по летам... (15)

Испуг, смятение Фамусова, возглас «Молчать!» вполне понятны: ясно, что «добродетельный» отец перепугался, заслышав голос Лизы, которая перебила его на словах «Монашеским известен поведеньем!..» Ведь за несколько минут до этой сцены Фамусов недвусмысленно заигрывал с Лизой; по ремарке Грибоедова — «*Жмется к ней и заигрывает*»: «Ой! зельи, баловницы», а услышав голос Софьи, с «торопливым» возгласом «Тс!» «*крадется вон из комнаты на цыпочках*» (10, 12).

Ситуация смешна и для зрителя нашего времени. Но для человека первой четверти XIX в. здесь был еще один оттенок, значительно усугублявший комизм фамусовского испуга, комизм ситуации, — и этот оттенок от современного нам зрителя и читателя совершенно скрыт. Человек XX столетия не видал и, как правило, не читал трагедий XVIII в.

А дело в том, что оборот «Не знаешь, *что начать*» (вариант — «что зачать») постоянно повторяется в русской трагедии у Сумарокова, Княжнина, Николева и др., например:

...Что начать в несносной сей беде?

(Оснельда в «Хореве» Сумарокова)

Что хотите вы зачать?..

(Мельмира в «Аристоне» Сумарокова)

О, друг мой, что зачну к малейшей мне отраде?

(Ярополк в «Ярополке и Димизе» Сумарокова)

Что ж хочешь ты начать?..

(Антенор в «Дидоне» Княжнина)

Что делать мне, увы! и что теперь начати?

(Волод в «Ольге» Княжнина)

...Но что теперь начать?

(Замир в «Сорене и Замире» Николева)

Что мыслить?.. что начать?..

(Сорена, там же)

Таким образом, пожилой московский барин и чиновник, мнимодобродетельный «отец семейства» Фамусов с перепугу вдруг начал изъясняться языком благородного героя высокой трагедии — и к тому же не просто героя, а, как правило, героя-любовника или юной героини. Комизм ситуации для человека начала XIX в. усугублялся комизмом, проистекающим из неожиданного стыка элементов различных художественных — в данном случае драматических — структур.

Другой пример близкого типа — в рассказе Софьи о якобы виденном ею сне. В работе о стихе «Горя от ума» Б. В. Томашевский дал блестящий анализ ритмики этого эпизода, точно соотнеся ее с психологическим состоянием героини, движением ее

мысли.[11] Кроме того, в научной литературе отмечалась близость сна Татьяны («Евгений Онегин», гл. V) к вымышленному сну Софьи.

Есть в обоих «снах», однако, одна особенность, которая заставляет вспомнить о поэзии XVIII—начала XIX в. и о теоретических спорах, современных Грибоедову:

Хочу к нему — вы тащите с собой:
Нас провожают стон, рев, хохот, свист чудовищ!
Он вслед кричит!.. (17)

Усиленное употребление (особенно во втором приведенном стихе), во-первых, сильноударных односложных слов, а во-вторых, труднопроизносимых скоплений согласных свидетельствует о том, что в данном случае использован прием «трудного стиха», причем в сочетании обеих разновидностей — ритмически-трудного стиха с произносительно-трудным.

Прием этот имеет давнюю историю в русской поэзии и драматургии, причем преимущественно в высоких жанрах, и в разное время вызывал различное отношение. Теоретически разработанный Феофаном Прокоповичем, «трудный стих» нашел свое место в одах Ломоносова. Явное злоупотребление этим приемом со стороны В. Петрова навлекало на него многочисленные насмешки, особенно в связи с распространением теории «сладостного» (нейтрального по отношению к содержанию) стиха среди сентименталистов.

На новой основе разработали прием «трудного стиха» Державин и Радищев.[12] Державин применял его чрезвычайно обильно не только в поэзии, но и в драматургии. В середине 1810-х годов интерес к «трудному стиху» значительно возрос, отчасти, очевидно, в связи со спором о проблемах стихосложения, в частности о спондеях, — спором, который разыгрался в «Беседе любителей русского слова» между В. В. Капнистом и С. С. Уваровым.

Любопытно, что в изображении чудовищ в сне Татьяны и соответствующей ему картине приезда гостей в дом Лариных (гл. VI) Пушкин, как и Грибоедов, использовал «трудный стих» (тоже в сочетании обеих разновидностей):

Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
Людская молвь и конский топ!..
Лай мосек, чмоканье девиц,
Шум, хохот, давка у порога...

Вряд ли можно говорить в данном случае о «влиянии» Грибоедова на Пушкина, ибо «трудный стих» относится к числу тех приемов, которые Пушкин использовал более или менее по-

[11] См.: Томашевский Б. В. Стих «Горя от ума», с. 221.

[12] Подробнее см.: Кулакова Л. И., Западов В. А. А. Н. Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву». Комментарий. Л., 1974, с. 212—214.

стоянно на протяжении всего творческого пути. По-видимому, сходство ситуации, близость содержания заставили драматурга и поэта (каждого самостоятельно) обратиться к одному и тому же приему.

Чрезвычайно интересная система рифмовки Грибоедова в целом глубоко оригинальна, но, как любой элемент художественной формы, опирается на определенные традиции русской поэзии. Как и многие его современники, Грибоедов пользуется различными категориями «сигналов» определенных эмоций и определенного — комедийно-бытового — содержания. Рифмовка поздней редакции «Горя от ума» образовалась из своеобразного сокращения функционально-значимой типологической рифмовки Княжнина и реформированной индивидуальной системы рифмовки Державина.[13]

В окончательной редакции «Горе от ума» вообще отличается чрезвычайно экономным использованием собственно поэтических средств (это относится и к «трудному стиху», и к рифме). Иначе обстояло дело в ранних редакциях, где различные категории неточных рифм (усеченные, приблизительные, ассонансы, заударные диссонансы) [14] употребляются чрезвычайно обильно, причем никакой определенной закономерности, никакой обусловленности контекстом, никакой последовательности в употреблении установить в целом нельзя (за исключением, разумеется, общей установки на «разговорное» либо «книжное» произношение и слуховое восприятие).

Однако еще с 1810 г. русский театр вслед за Семеновой начал «петь» стихи на французский романтический лад. Многие поэты также «„поют“ (а Каролина Павлова даже «выла»), хотя и сильно применяясь к разговорному стилю и выбирая „напев“, близкий к бытовой интонации».[15] В результате возникают новые нормы (более свободные по сравнению с XVIII в., но нормы!) акустической и графической точности, меняется соотношение и сам состав точных, неточных и приблизительных рифм. Набирает новые силы школа точной рифмовки (наиболее яркий представитель ее — Баратынский), на новой основе «воскресает» принцип рифмовки функционально-значимой, но вместе с тем индивидуальной, поскольку поэты — зрелый Пушкин (ранняя его поэзия — ярчайший образец типологической функционально-значимой рифмовки), Рылеев, Языков, Кюхельбекер и др. — создают хотя и близкие, но различные системы индивидуально-выразительной функционально-значимой рифмовки. Все они в равной мере, но по-разному используют опыт, с одной стороны,

---

[13] Подробнее см.: Западов В. А. Державин и русская рифма XVIII в. — В кн.: XVIII век, сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII—начала XIX века. Л., 1969.

[14] Пользуюсь «рабочей классификацией», разработанной в статье, которая указана в предыдущем примечании.

[15] Томашевский Б. В. Стих и язык..., с. 109.

школы типологической функционально-значимой рифмовки, а с другой — державинской поэзии.

Этот же процесс создания собственной системы функционально-значимой рифмовки зафиксирован в окончательной редакции «Горя от ума». Сравнивая эту редакцию с ранней, нужно отметить, что Грибоедов, перерабатывая комедию, снял изрядное число неточных рифм, в результате добившись того, что рифмы стали гладкими как стекло (из письма С. Н. Бегичеву в июле 1824 г.: «. . . теперь гладко как стекло») (3, 155).

Используя это собственное выражение Грибоедова, можно сказать, что после переработки рифмы в «Горе от ума» стали и прозрачными как стекло.

Сняв ряд усеченных рифм, Грибоедов оставил всего две пары рифм этого типа, но в обоих случаях «сигнальный» характер усеченных рифм предельно ясен («прозрачен») и полностью обусловлен контекстом, содержанием.

Первый случай — в монологе Чацкого:

И точно начал свет глупеть,
Сказать вы можете *вздохнувши*;
Как посравнить, да посмотреть
Век нынешний и век *минувший*... (34)

Усеченная рифма возникает в самом же начале первого патетического монолога Чацкого (до этого момента он иронизирует, шутит, говорит насмешливо, но в обличительный пафос не впадает). Иначе говоря, функция усеченной рифмы в «Горе от ума» — сигнал патетики, определенного эмоционального тона. Употребление усеченных рифм в такой функции — это державинская традиция.

В том же значении — сигнала пафоса, но пафоса ложного, не истинного, а потому комического (травестийное применение усеченных рифм в таком смысле также восходит к Державину), употреблена усеченная рифма и в другом случае:

Э! брось! кто нынче спит? Ну полно, *без прелюдий,*
Решись, а мы! .. у нас... решительные *люди,*
Горячих дюжина голов!
Кричим — подумаешь, что сотни голосов! .. (102)

Репетилова буквально распирает от пафоса, он захлебывается в упоении от собственных речей, и это графически означено и обильными многоточиями, и восклицательными знаками, а сверх всего в качестве самого сильного эмоционального сигнала драматург вводит усеченную рифму.

Употребление рифм с различными заударными гласными («заударных диссонансов» типа *рано — обмана*) как рифм, с одной стороны, комических, а с другой — разговорных восходит не к Державину, а к Княжнину. Рифм подобного типа у Грибоедова много, и художественная обусловленность их совершенно ясна.

Издавна, начиная с Баркова, т. е. с 60-х годов XVIII в., составные рифмы применялись как рифмы комические. Однако и в XVIII в. (например, у Княжнина), и в начале XIX в. до Грибоедова (у Судовщикова, Хмельницкого, Шаховского и др.) эти рифмы употреблялись хотя и регулярно, но довольно редко, мало.

В «Горе от ума» составных рифм разных типов (*Алексей Степаноч — на ночь, от питья ль — жаль, не зевать бы — до свадьбы* и т. п.) неизмеримо больше, чем у кого-либо из предшественников Грибоедова. По-видимому, не будет преувеличением сказать, что именно после Грибоедова и под влиянием «Горя от ума» составные рифмы стали отчетливо восприниматься как обязательный элемент комической структуры (конечно, это не значит, что их не могло быть в «серьезных» произведениях).

* * *

Настоящая работа не претендует и не может претендовать на полное изложение всего уже выявленного материала (достаточно напомнить, что в научной литературе существует ряд указаний на более или менее близкое соответствие, «параллели» между отдельными высказываниями Чацкого и, например, «Путешествием» Радищева). Дальнейшие разыскания, конечно, приведут к обнаружению новых цитат разных типов.

Но уже сейчас можно и нужно говорить о том, что комедию Грибоедова отличает особенный подход к литературному материалу прошлого и настоящего, использование «чужих» образов, мотивов, приемов поэтики стиха в целях, необходимых автору «Горя от ума» как художнику.

Е. А. МАЙМИН

Русский вольный ямб и стих «Горя от ума»

В своей работе «Стих „Горя от ума"» Б. В. Томашевский писал: «. . . проблематика вольного ямба в связи с текстом „Горя от ума" настолько обширна, что могла бы создать целую литературу и служить предметом для многочисленных частных и общих исследований».[1]

Сказанные много лет назад, эти слова и теперь еще звучат очень современно. Заключенное в них приглашение работать над темой грибоедовского вольного ямба выглядит тем более актуальным, что после выхода в свет указанной статьи Б. В. Томашевского (впервые она была напечатана в 1946 г.) мы почти не продвинулись вперед в деле изучения стиха «Горя от ума». Многие вопросы и проблемы, связанные с темой, все еще ждут своего изучения и своего решения.

Дальнейшее исследование стиха грибоедовской комедии облегчается тем, что нам есть на что опереться. И здесь прежде всего нужно сказать о работе самого Б. В. Томашевского. Его очерк о стихе «Горя от ума» не потерял своего значения и ценности и по сию пору. Он интересен и поучителен как конкретными наблюдениями и выводами, так и — особенно — принципиальным подходом к стиховым явлениям. Всякий, кто обратится к изучению грибоедовского стиха сейчас, и может, и просто обязан учитывать все сказанное на эту тему Б. В. Томашевским. Он обязан делать это даже и в том случае, когда в чем-то не согласен с иными его решениями и выводами.

К числу спорных проблем грибоедовского вольного ямба относится вопрос о его возможном генезисе. Б. В. Томашевский полагал, что «вольный ямб Грибоедова опирается на французскую комедийную традицию», и отвергал всякую возможность его сходства с вольным ямбом русской басни на том основании, что ямб комедии и ямб басни различен «по своему строю», что это разностильные ямбы. «Драматическое произведение, — писал Б. В. Томашевский, сопоставляя драму с элегией и басней, — более слож-

[1] Томашевский Б. В. Стих «Горя от ума». — В кн.: Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959, с. 136.

ной структуры, так как включает в себя не только монологи (и притом чрезвычайно разнообразные по эмоциональному содержанию), но также и диалоги, что придает движению драматического стиха совершенно особенный, свойственный только драме характер. Поэтому было бы неправильно сопоставлять вольный ямб в драме с вольным ямбом других жанров и стилей. Так, между „Горем от ума" и баснями Крылова вовсе не так много общих черт».[2]

Со всем этим трудно согласиться. И по многим основаниям. Прежде всего отнюдь не бесспорной является в принципе сама попытка «вывести» вольный ямб Грибоедова из французской традиции. Ведь французский и русский стих разносистемные: один — силлабический, другой — силлабо-тонический. Французские и русские стихи, хотя бы и одинаковые по названию, все-таки совсем не одинаково слагаются и не одинаково звучат. Если, создавая свою комедию, Грибоедов и учитывал французскую стиховую традицию, то, очевидно, делал это лишь самым внешним образом. Внутренне его вольный ямб мог соотноситься только с одноструктурным, а не с иноструктурным стихом — и естественнее всего, что он соотносился с живой практикой русского стиха, с практикой русского вольного ямба.

Как показывают новейшие исследования в области стиховедения, в поэзии XVIII в. и первого десятилетия XIX в. вольный ямб занимал абсолютно преобладающее положение: почти половина всех стихов, созданных в это время в России, написана именно этим размером, «он один занимает столько же места, сколько 6-стопный и 4-стопный вместе взятые».[3] Это, может быть, несколько неожиданные, но достаточно красноречивые данные. Они имеют самое прямое отношение к нашей проблеме. Возникает естественный вопрос: мог ли Грибоедов, создавая «Горе от ума», работая над вольным ямбом комедии, пройти мимо отечественных традиций использования метра — традиций достаточно богатых, если учесть, что размер этот в годы, предшествующие созданию грибоедовской комедии, занимал отнюдь не периферийное, а доминирующее положение в русской поэзии?

И еще об одном существенно важном мне хотелось бы здесь сказать. Сопоставляя вольный ямб Грибоедова с французским вольным ямбом — и исключительно с ним, — мы как бы «вырываем» грибоедовский стих из его собственной истории. Подобно тому как существует, например, история русского романа, русской поэмы, русской комедии, существует и история русского ямба, русского хорея, русского вольного ямба. И вольный ямб «Горя от ума» — это не нечто особое и отдельное, а неотделимая составная часть всей истории русского вольного ямба.

---

[2] Там же, с. 138.

[3] Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974, с. 55; см. также с. 54 и 58.

Характеризуя вольный ямб с точки зрения его использования в поэзии, Б. В. Томашевский писал: «... обращение к вольному ямбу диктовалось потребностью поэтов обогатить монотонность правильного стиха элементами живой разговорной речи, произносительной интонацией, для которой характерна смена интонационных отрезков разной длины».[4]

Эта характеристика дана с учетом внутренних, потенциальных возможностей вольного ямба. Однако эти возможности метра далеко не сразу были реализованы на практике, в живой истории русского стиха.

Начало использования вольного ямба в русской поэзии относится к середине XVIII в. В стихах Ломоносова этот размер не встречался. Едва ли не первым обратился к нему Сумароков, который более других поэтов, своих современников, экспериментировал в области стиха. В 1755 г. Сумароков написал вольным ямбом лирическое стихотворение «Идиллии», в 1759 г. — «Час смерти», в следующем, 1760 г., — стихотворение «Зряще мя безгласна...», в 1768 г. — «О люблении добродетели». Одновременно тем же размером он пишет некоторые свои эпиграммы. Устойчивого закрепления размера за жанром у Сумарокова еще нет. В использовании размера больше заметны у него поиски, нежели достижения и открытия. Во всех разнохарактерных и разножанровых произведениях Сумарокова вольный ямб похож в одном отношении: он случаен, он очень скован и в нем совсем не ощущается той интонационной подвижности и гибкости, которая потенциально заложена в нем в силу самой разностопной структуры его стихов. Вот как, например, звучат стихи сумароковского вольного ямба в стихотворении «Идиллии»:

Отходит в день раз пять от стада,
Где б я ни был,
Она весь день там быти рада.
Печется лишь о том, чтоб я ее любил.[5]

Как в этих, так и в большинстве других стихов Сумарокова, написанных вольным ямбом, чередование стихов разной длины носит случайный характер, оно не обусловлено ни внутренним движением темы, ни потребностями эмоционального свойства. В результате — неестественные интонации стиховой речи, ощущение тяжеловесности стиха.

Важным этапом в становлении и развитии вольного ямба была поэма Богдановича «Душенька» (1778—1783). Богданович написал вольным ямбом не только «Душеньку», но и поэму «Добромысл», но последняя не идет ни в какое сравнение с «Душенькой» — в частности, и в отношении стиха. Не случайно, видимо, Богданович не печатал ее при жизни, и она увидела свет лишь после его смерти, в 1805 г.

---

[4] Б. В. Томашевский. Стих «Горя от ума», с. 137.
[5] Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957, с. 151.

«Душенька» больше всего интересна для нас своими тенденциями. Вольный ямбический стих поэмы воспринимался современниками как весьма живой, грациозный, легкий. Но легкость и живость стиха поэмы была все-таки относительной и ограниченной. Богданович, ученик Сумарокова, в деле использования вольного ямба несомненно сделал шаг вперед по сравнению со своим учителем. Однако этот шаг вперед хотя и был заметным, но не был ни достаточно большим, ни достаточно решительным.

В «Душеньке» важнее всего авторская установка на свободу стиха, носящая программный характер. Программа эта прямо провозглашена поэтом:

О ты, певец богов,
Гомер, отец стихов,
Двойчатых, равных, стройных
И к пению пристойных!
Прости вину мою,
Когда я формой строк себя не беспокою
И мерных песен здесь порядочно не строю,
Черты, без равных стоп, по вольному покрою,
На разный образец крою,
И малой меры, и большия,
И часто рифмы холостые,
Без сочетания законного в стихах,
Свободно ставлю на концах.
А если от того устану,
Беструдно и отважно стану,
Забыв чернил и перьев страх,
Забыв сатир и критик грозу,
Писать без рифм иль просто в прозу.
Любя свободу я мою,
Не для похвал себе пою..[6]

Вольный ямб, очевидно, осознавался Богдановичем прежде всего как свободный, нетрадиционный размер. Этим он и был ему особенно дорог. При этом Богданович считал необходимым защищать избранный им размер от возможной критики, отстаивать его право на существование. Все это служит хотя и косвенным, но верным свидетельством того, что во времена Богдановича, во второй половине XVIII в., вольный ямб все еще не «устоялся», все еще не «нашел себя» и в сознании поэтов не был полноправным размером. Поэма Богдановича «Душенька» была самым первым шагом к признанию полноправия вольного ямба среди других размеров русской поэзии.

Во второй половине XVIII в. вольный ямб только набирал силу — и в количественном, и в качественном отношении. По сравнению со временами Сумарокова он стал более гибким и более выразительным, но все еще недостаточно выразительным. Применительно к этому времени уместнее было бы говорить об опытах, а не о достижениях вольного ямба.

---

[6] Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы. Л., 1957, с. 46.

К числу наиболее интересных попыток использования вольного ямба в поэзии последней трети XVIII в. относится употребление его в драматических жанрах. Такого рода использование вольного ямба мы находим в творчестве Я. Б. Княжнина. В 1763 г. Княжнин пишет этим размером свою мелодраму «Орфей», в 1779 г. — комическую оперу «Несчастие от кареты» (наряду с вольным ямбом здесь использованы и равносложные стихи, и проза), в 1782 г. — комическую оперу «Скупой». Можно ли вести от этих опытов традицию грибоедовского вольного ямба? Как это ни соблазнительно на первый, самый поверхностный взгляд, но делать этого мы не имеем права.

Мало того, что самые первые опыты применения стихов вольного ямба в области драматического искусства, опыты Княжнина, были весьма далекими от совершенства; что стих Княжнина был скованным, внутренне немотивированным и чаще походил на прозу, нежели на живую, разговорную речь. Драматический стих Княжнина отличается от стиха Грибоедова принципиально: по своей структуре и по своей художественной функции.

Очень показательно, что собственно в комедиях Княжнин не пользовался вольным ямбом. Его комедии «Хвастун», «Чудаки» написаны в соответствии с классицистической традицией александрийским стихом. Вольный ямб он использует исключительно в произведениях, предназначенных для *музыкального* сопровождения: в мелодрамах, в операх. Но в такого рода произведениях стихотворный текст не имеет самостоятельного значения, он не звучит сам по себе, его интонации определяются не его собственными законами и свойствами, а прежде всего законами и свойствами сопровождающей его музыки. В этом смысле оперное либретто, стихотворный текст оперы не наружным, а коренным образом отличается от текста самостоятельного драматического произведения — в частности, и комедии.

В такой же мере как вольный ямб драматических опытов Княжнина далек от грибоедовского вольного ямба, так близок к нему вольный ямб русской басни. И близок именно по своей внутренней структуре и по своим художественным возможностям, т. е. по тем самым признакам, которые в деле усвоения стиховых традиций являются существенными и определяющими.

Впервые вольным ямбом стал писать басни Сумароков. К этому размеру в баснях он пришел не сразу. Вначале для басен он пробует и другие размеры: разностопный анапест («Мужик с котомой» — 1758), шестистопный ямб («Кокушка» — 1759). Но начиная с басни «Безногий солдат» (1759) все другие свои произведения в этом жанре Сумароков будет писать исключительно вольным ямбом. Так, с Сумарокова, за басенным жанром прочно закрепляется размер вольного ямба.

Сумароков был первооткрывателем вольного ямба для жанра басни, но живую традицию басенного, вольного ямбического стиха создал все-таки не он, а прежде всего Крылов. И для Грибоедова

живым примером мог служить не вообще басенный стих, а басенный ямб в тех его формах, которые он приобрел в творчестве Крылова.

С XVIII в., с творчества Сумарокова, до начала XIX в., когда писал басни Крылов, басенный жанр прошел поистине большой путь. От Сумарокова до Крылова, на протяжении более полувека, басенный стих все более «находит себя», обретает все новые черты и новые достоинства, становится все более гибким и разнообразным; в конечном счете он делается все более способным воспроизводить стихию живой, устной речи. Именно этим — обретенной способностью передавать живую человеческую речь и живые чувства — он и приближается к вольному ямбу Грибоедова.

Когда Б. В. Томашевский, как мы уже знаем, в своей статье «Стих „Горя от ума“» отрицал какое-либо внутреннее сходство между стихом комедии Грибоедова и баснями Крылова, то с этим невозможно согласиться не только по причинам общего и принципиального характера, но и по конкретным соображениям. Свое утверждение Б. В. Томашевский основывал на том, что басенный стих является монологическим, а драматический — преимущественно диалогическим. В отношении басни это не совсем так. Белинский недаром называл басни «пьесами». Структура басенного стиха включает в себя едва ли не в равной степени как монологическую, так и диалогическую речь. Притом и монологи басен оказываются некоторыми существенными чертами близкими диалогическим структурам. Речь в басне всегда имеет внутреннюю установку на собеседника, имеет характер беседы. Это придает речи ту внутреннюю подвижность и живость, ту разговорность, которыми отличается и диалогическая речь.

Как видим, структура басенного стиха в принципе не отлична от стиха драмы, а сходна с ним. Они похожи больше всего тем, что в обеих структурах — и драматического произведения, и басни — должна воспроизводиться человеческая речь в ее живом интонационном облике, в ее естественных переходах и движении, в ее подлинности. В своих самых совершенных образцах, в баснях Крылова, жанр басни в отношении языка и стиха оказался близким драматическому жанру. Автору образцовой и совершенной реалистической комедии, создателю драматического вольного ямба Грибоедову было на что опереться и от чего отталкиваться в современной и предшествующей ему русской поэзии. Видимо, все-таки не случайно Грибоедов одному из первых именно Крылову захотел почитать свою комедию.[7]

---

[7] См. письмо Грибоедова С. Н. Бегичеву, датируемое июнем 1824 г. (3, 155). — Интересно, что Б. В. Томашевский позднее готов был пересмотреть свою первоначальную точку зрения на возможную зависимость вольного ямба грибоедовской комедии от басенного вольного ямба. В книге «Стилистика и стихосложение», вышедшей после смерти ученого и изданной по стенограмме его спецкурса, Б. В. Томашевский говорит уже не о монологическом характере языка басен, а о языке «непринужденной

Структура вольного ямба как в басенной, так и в драматической (комедийной) своей разновидности опирается на своеобразный закон ритмической инерции и ритмического возмещения, без учета которого трудно понять особые художественные возможности этого размера, понять, почему именно этот размер, вольный ямб, оказался одинаково подходящим и удобным и для басни, и для комедии. Закон вытекает из особенностей стиховой речи как речи размеренной и *равномерной.* Стих определенной длительности предполагает в силу ритмической, равномерной организации речи следующий стих сходной длительности. «Метрическая норма в стихах, — писал Б. В. Томашевский, не делая исключения и для стихов разностопных, — обладает свойством обязательности».[8]

Спешу, дабы не быть неправильно понятым, оговориться. Речь здесь идет не о строгом, тем более не об абсолютном законе, а о тенденциях, которые проявляются во всякой стиховой речи вообще и в стихах вольного ямба в частности. Закон инерции и возмещения по отношению к стиху — это понятие не буквальное, а приблизительное и в некотором роде метафорическое. Но понятый как тенденция, а не как математически точный закон, он существует в стихах отнюдь не теоретически, а реально.

Особенная структура вольного ямба основана на противоречии между тенденцией стиха как всякого стиха к ритмической равномерности и различной длиной стихов, характерной именно для данного размера. Это противоречие в стихах вольного ямба разрешается путем своеобразной ритмической компенсации, особого рода замещения. Инерция стиховой речи требует такой компенсации и замещения. Реально это значит, что в стихах, содержащих сравнительно меньшее количество стоп, естественно появляется дополнительная пауза, интонационное растяжение слова и т. п. Говоря словами Б. В. Томашевского, стиховая речь как бы обогащается «новыми знаками препинания».[9] Но как раз эти интонационные выделения и паузы, эти дополнительные «знаки препинания», вызываемые к жизни структурными особенностями вольного ямба, и обладают большой потенциальной выразительностью. они сообщают речи живые интонации, максимально приближают речь книжно-стиховую к речи произносимой.

Рассмотрим на конкретном примере особенную структуру и возможности вольного ямба. Возьмем вначале пример из басни — из басни Крылова «Совет мышей»:

Примета у мышей, что тот, чей хвост длиннее,
    Всегда умнее
И расторопнее везде.

беседы», об «имитации свободной речи» в баснях и по этим признакам ставит басенный вольный ямб в один ряд с вольным ямбом Грибоедова (Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Л., 1959, с. 368).

[8] Томашевский Б. В. Стих и язык..., с. 33.

[9] Там же, с. 166.

Умно ли то, теперь мы спрашивать не будем;
Притом же об уме мы сами часто судим
По платью иль по бороде...[10]

Приведенный отрывок состоит из стихов разной длины, как это и полагается в разностопном вольном ямбе. Это по видимости приближает стиховую речь к прозаической, в которой интонационные, фразовые отрезки тоже не одинаковой, а разной величины. Но при этом стихи вольного ямба не становятся прозой, а остаются стихами. И это-то обстоятельство, каким бы парадоксальным оно ни казалось на первый взгляд, и делает их в несравненно большей степени, нежели прозу, подобием живой, устной речи.

В вольном ямбе, как мы уже отмечали, слова, заключенные в более коротких стихах, интонационно выделяются, обособляются с помощью естественно возникающих пауз. В конечном счете в вольном ямбе на стихи более короткие падают особые интонационные акценты, которые в совершенных формах вольных ямбических стихов соответствуют смысловым акцентам. В нашем случае именно так и происходит. В приведенном отрывке акценты падают на слова, которые и по своему собственному значению, и по своему месту в контексте требуют особого выделения. Требуют по своей неожиданности и комизму или по своей особенной, тоже комической, значимости. Это, например, слова *всегда умнее,* на которые приходится две стопы на фоне шести стоп предыдущего стиха и которые именно потому произносятся либо с растяжением, либо после соответствующей паузы, оказывающейся в данном случае весьма выразительной. Это слова *по платью иль по бороде* (четыре стопы на фоне шести стоп предшествующего стиха), которые так же и по тем же причинам выделяются, причем выделение это тоже имеет глубокую смысловую и художественную мотивировку.

Несомненно, что басня Крылова (эта или любая другая), прочитанная без учета законов стиховой речи, прочитанная так, как читают прозу, неизбежно потеряет в своей выразительности. Она в таком случае не приблизится, а отдалится от живой речи, при этом прочтение ее окажется и менее осмысленным. В письме к брату Льву Пушкин писал: «У вас ересь. Говорят, что в стихах — стихи не главное. Что же главное? Проза? Должно заранее истребить это гонением, кнутом, кольями, песнями на голос „Один сижу во компании“ и тому под.».[11] Применительно к вольному ямбу эти слова Пушкина приобретают особенный смысл и значение. Применительно к вольному ямбу Крылова и — еще более того — к вольному ямбу Грибоедова. В комедии Грибоедова мы легко обнаружим тот же механизм стиха, что и в крыловской

---

[10] Крылов И. А. Стихотворения. Л., 1954, с. 278.

[11] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13. М.—Л., 1937, с. 152 (письмо от 14 марта 1825 г.).

басне, и в принципе те же художественные результаты. Вольный ямб комедии и крыловский басенный вольный ямб внутренне подобны, и это делает предположение о возможной преемственной связи между ними и естественным, и вполне реальным.

Вспомним начало известного монолога Чацкого о французике из Бордо:

В той комнате незначущая встреча:
Французик из Бордо, надсаживая грудь,
Собрал вокруг себя род веча,
И сказывал, как снаряжался в путь
В Россию, к варварам, со страхом и слезами;
Приехал, и нашел, что ласкам нет конца;
Ни звука русского, ни русского лица
Не встретил; будто бы в отечестве, с друзьями;
Своя провинция. — Посмотришь, вечерком
Он чувствует себя здесь маленьким царьком;
Такой же толк у дам, такие же наряды...
Он рад, но мы не рады (93—94).

Последний стих этого отрывка, трехстопный ямб, явно выделяется на фоне предшествующих шестистопных, определяющих то, что Б. В. Томашевский называл «ритмическим импульсом» стихотворения.[12] Но это выделение последнего стиха позволяет услышать внутреннее движение живой речи, услышать важный интонационный и смысловой поворот, отражающий неприкрытый гнев героя: *Он рад, но мы не рады.* По существу здесь получается то же, что и в примере из Крылова. Размер вольного ямба помогает создать эффект живого, произносимого слова, эффект живых человеческих эмоций. «В подлинном художественном произведении, — писал Б. В. Томашевский, — интонация, вызываемая смыслом и строем речи, согласована с ритмическим членением стиха. Поэт как бы ставит задачей „оправдать ритм“. Это выражается в том, что самая структура стиха (грубо говоря, «размер его») выбирается адекватной выражению».[13]

В свете сказанного рассмотрим другой монолог Чацкого — монолог «А судьи кто? ..»:

А судьи кто? — За древностию лет
К свободной жизни их вражда непримирима,
Сужденья черпают из забытых газет
Времен Очаковских и покоренья Крыма;
Всегда готовые к журьбе,
Поют все песнь одну и ту же,
Не замечая об себе:
Что старее, то хуже (44—45).

---

[12] О «ритмическом импульсе», или «ритмическом задании», стихотворного произведения см.: Томашевский Б. В. Русское стихосложение. Метрика. Пб., 1923, с. 65.

[13] Томашевский Б. В. Стих и язык..., с. 26.

Метрическая схема этого куска такова: 5 — 6 — 6 — 6 — 4 — 4 — 4 — 3. Эта схема не безразлична к смыслу, а «адекватна» ему. Движение метра хорошо помогает передать внутреннее движение речи, ее акценты и ее переходы. Последний, самый короткий, стих в приведенном отрывке особо выделяется: он выделяется и по законам стиха, и — не менее того — по смыслу заключенных в нем слов. У Грибоедова вольный ямб достигает максимальной выразительности прежде всего потому, что он в своих ритмических переходах и перебивах всегда глубоко мотивирован, всегда обусловлен и оправдан содержанием речи.

Опуская многие возможные примеры (в большом количестве их можно найти в статье Б. В. Томашевского о стихе «Горя от ума»), приведу еще один, на мой взгляд весьма характерный с точки зрения уяснения той глубокой связи, которая существует между формой грибоедовского стиха и смысловыми, художественными авторскими заданиями. В первых сценах комедии Софья, застигнутая врасплох Фамусовым, стараясь выйти из неловкого положения и как-то оправдаться, рассказывает отцу сон. Сон этот она не видела и выдумывает его по мере того, как рассказывает. То, что она его не видела и выдумывает, проясняется самой интонацией ее рассказа:

Позвольте... видите ль... сначала
Цветистый луг; и я искала
Траву
Какую-то, не вспомню наяву (16—17).

Как всегда у Грибоедова (так было в большой мере и у Крылова), интонация здесь определяется не в последнюю очередь особенностями метрической композиции. Первый и второй стих в данном случае — четырехстопный ямб, третий — состоит из одной стопы, четвертый — ямб пятистопный. Отрезки речи, таким образом, оказываются заметно разной длины. Но смена этих разновеликих отрезков в интонационном отношении отнюдь не произвольна: она обусловлена первоначальной инерцией стиха, его «ритмическим импульсом». Импульс этот в данном примере задан размером первых стихов, равным четырем стопам. Инерция четырех стоп и вызывает соответствующее интонирование третьего и четвертого стихов.

В третьем стихе — одна стопа; «недостающие» стопы по закону ритмической инерции должны как-то, хотя бы до некоторой степени компенсироваться: в результате вместо недостающих стоп естественно возникает ритмическая пауза, которая предшествует слову *траву*. Но эта пауза обусловлена не только метром. Она оказывается очень уместной и выразительной и в смысловом отношении. Она соответствует внутреннему состоянию Софьи: она ведь выдумывает, она по этой самой причине задумывается и невольно делает паузу, она ведь еще не знает, что именно она «искала». Но едва только она придумала, едва произнесла слово

траву, наступает психологическая разрядка, и темп ее речи сразу же ускоряется. Это ускорение, обусловленное психологически, оправдано вместе с тем и метрически: оправдано необходимостью произнесения фразового отрезка, равного пяти стопам, в ином, более коротком «ритмическом импульсе».

Таким образом, ритмические сдвиги, ритмически и композиционно обусловленные паузы, т. е. все то, что порождается специфическими особенностями вольного ямба, оказывается у Грибоедова необыкновенно действенным в художественном смысле. То, что в известной степени было достигнуто Крыловым в его басенном стихе, получает в комедии Грибоедова дальнейшее развитие и обретает в ней высшее художественное совершенство.

Вольный ямб Грибоедова несомненно находится в русле отечественных традиций этого размера. Продолжая эти традиции (в первую очередь традиции Крылова), Грибоедов одновременно усвоил и использовал все достижения своих предшественников и пошел дальше их, в большей мере, чем его предшественники, раскрыв все возможности вольного ямба. Можно сказать, что в «Горе от ума» мы находим самую полную реализацию явных и скрытых возможностей размера.

Самый жанр произведения Грибоедова, форма реалистической комедии, предъявлял к избранному стихотворному метру, вольному ямбу, максимальные требования и открывал перед ним максимальные художественные возможности. Драматическая форма, тем более в ее реалистической разновидности, требовала от стиха не просто передачи разговорных, живых интонаций, но и правдивого выражения конкретных психологических ситуаций и не менее того выражения характера героя. В комедии Грибоедова благодаря гению ее создателя эти требования нашли свое высокохудожественное воплощение. И это оказалось чрезвычайно важным шагом вперед и в развитии жанра стихотворной комедии, и в развитии и становлении стихотворного размера вольного ямба.

В книге М. Л. Гаспарова о русском стихе, на которую уже делалась ссылка в начале этой статьи, можно встретить утверждение, что с 10—20-х годов XIX в. намечается «резкое падение» вольного ямба.[14] С точки зрения количественной это отчасти так и было, поскольку с этого времени действительно заметно меньше писалось басен. Но вопрос о падении или расцвете того или иного стихотворного метра, видимо, не всегда определяется только количественными показателями. Ведь в то самое время, когда вольный ямб в русской поэзии стал падать количественно, он переживал вместе с тем пору наивысшего расцвета, пору наибольшего своего утверждения в художественном смысле в языке комедии Грибоедова «Горе от ума».

---

[14] Гаспаров М. Л. Современный русский стих..., с. 58.

И еще одно замечание в заключение. С 1820-х годов, после Грибоедова, окончательно сложилась устойчивая традиция использования вольного ямба, с учетом всех открытых его возможностей, в жанре комедии в стихах. Эта традиция оказалась достаточно сильной и в количественном отношении, если принимать во внимание не только оригинальные русские комедии в стихах (их было сравнительно мало), но и переводы комедий с французского, итальянского, испанского и т. д. Очень показательно в этом смысле, что после Грибоедова даже Мольера, писавшего свои комедии в основном александрийским стихом, переводили на русский язык почти исключительно вольным ямбом, тем размером реалистической комедии, для утверждения и торжества которого Грибоедов сделал так много.

Л. Д. СУРАЖЕВСКИЙ

Реализм языка «Горя от ума»

Многочисленные отзывы современных Грибоедову и позднейших литературных деятелей и критиков, говорящие о том, что автор комедии «Горе от ума» «соблюл в стихах всю живость языка разговорного»,[1] до настоящего времени не имеют иллюстративных данных, которые могут быть получены лишь в результате сопоставлений. Реализм и народность языка комедии в целом, лексическая дифференциация языка действующих лиц в критических статьях и исследованиях обычно рассматривались лишь с целью установления авторского мастерства в создании типических образов.[2]

В связи с этим остается, как кажется, недостаточно подчеркнутым то особое место, которое занимает комедия Грибоедова в истории русского национального литературного языка, то особое значение, которое она имела в процессе его формирования.

Чтобы полностью уяснить себе это значение, следует вспомнить, что начиная с эпохи петровских реформ процесс формирования русского национального литературного языка с особой интенсивностью идет по линии разрешения одной центральной про-

---

[1] Сын отечества, 1825, ч. 101, № 10, с. 194.

[2] Укажем вышедшие в последнее тридцатилетие основные работы, посвященные исследованию языка комедии Грибоедова: Винокур Г. О. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи. — Учен. зап. Моск. ун-та, 1948, вып. 128. Тр. кафедры рус. яз., кн. 1 (то же в кн.: Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959); Орлов А. С. Грибоедов (к 150-летию со дня рождения). — В кн.: Орлов А. С. Язык русских писателей. М.—Л., 1948; Ильинская И. О языке писем Грибоедова. — Лит. наследство, т. 47—48. М., 1948; Черных П. Я. Заметки о фамилиях в «Горе от ума». — Докл. и сообщ. филол. фак. Моск. ун-та, вып. 6. М., 1948; Пиксанов Н. К. О языке «Горя от ума». — Учен. зап. Ленингр. ун-та, 1955, № 200. Сер. филол. наук, вып. 25; Качурин М. Г., Шнеерсон М. А. Изучение языка писателей XVIII—начала XIX веков. М., 1959, с. 71—105; Шелепина О. Е. Роль и значение А. С. Грибоедова в истории русского литературного языка. Львов, 1963; Волкова Л. П. Антропонимика пьес А. С. Грибоедова и ее особенности. — Тез. докл. XX науч. сессии. Секция филол. наук. Черновицкий ун-т, 1964; Чистяков В. Ф. Проспект разговорной речи персонажей «Горя от ума» А. С. Грибоедова. Воронеж, 1964; Еремина Л. И. Языковая маска и лицо. — Рус. речь, 1972, № 3 ‹*Ред.*›.

блемы — проблемы синтеза церковно-славянской и русской языковых стихий, проблемы допущения в сферу литературного выражения богатств народной речи.

К указанной проблеме по-разному подходили выдающиеся литературные деятели XVIII и начала XIX в., пытаясь разрешить ее с различных теоретических позиций. Но успех или неуспех, приемлемость или неприемлемость предлагаемых ими норм всегда определялись в основном верностью обнаруженного ими понимания объективной закономерности процесса формирования литературного языка как языка русской нации, русской национальной культуры.

Крупнейшим этапом на пути к разрешению этой проблемы синтеза русской и церковно-славянской языковых систем явилась реформа Ломоносова, имевшая своей целью «концентрацию живых национальных сил русского национального языка».[3]

Но сложная жизнь формирующегося языка не укладывалась в дальнейшем своем движении в созданные Ломоносовым рамки.

«Народная <...> диалектальная струя в общественно-бытовом обиходе была так широка и сильна, что ее не могли остановить преграды среднего и простого стиля, как не остановили потом в конце XVIII и начале XIX века запруды карамзинского языка».[4]

Окончательное разрешение проблемы синтеза народного языка, элементов церковно-книжной языковой системы и ассимилированных лексико-стилистических западноевропейских элементов нашло, как известно, свое осуществление лишь в первой трети XIX в. в творчестве Пушкина.

Что же касается комедийного жанра, то уже в первой четверти XIX в. исключительно полное и совершенное выражение этот синтез получил в комедии Грибоедова «Горе от ума».

Произведенное комедией впечатление, влияние, оказанное ею на современные стили литературной речи в обстановке сложной языковой полемики начала XIX в., было тем сильнее, чем резче ощущалось решительное отклонение автора от консервативных в той или иной мере литературных традиций, в частности от языковых традиций комедийного жанра.[5]

В. Г. Белинский писал, что комедия «наделала ужасного шума, всех удивила, возбудила негодование и ненависть во всех, занимающихся литературой ex officio, и во всем старом поколении».[6] Обилие элементов просторечия и народной лексики в комедии «Горе от ума», нарушавшее господствующие традиции, бесспорно являлось в известной мере продолжением основной в про-

---

[3] Виноградов В. В. Очерки по истории русского языка XVII—XIX вв. М., 1938, с. 97.

[4] Там же, с. 123.

[5] Вспомним оживленную журнальную дискуссию, которой было встречено появление комедии в печати.

[6] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 3. М.—Л., 1953, с. 471.

цессе формирования литературного языка исторической тенденции, обнаруживаемой в той или иной степени у целого ряда литературных деятелей — предшественников и современников Грибоедова.[7]

Но в комедии Грибоедова тенденция эта впервые проявлена с исключительной силой и границы ее осуществления раздвинуты необыкновенно широко в направлении подлинно реалистического воспроизведения различных стилей бытовой речи московского образованного общества 20-х годов прошлого столетия. Элементы народной лексики, народный колорит устной речи (свойственные ранее языку комедийного жанра лишь в некоторой, весьма ограниченной, степени) в «Горе от ума» выступают как естественная основа разговорного словоупотребления, с яркостью и убедительностью, не имеющими примеров.

Обратимся к сопоставлениям.

Сравнивая лексику «Горя от ума» с языком драматических произведений предшественников и современников Грибоедова от Капниста и Фонвизина до Шаховского и Хмельницкого, мы устанавливаем много общего в области использования просторечия и народной лексики.

В приведенных ниже примерах, взятых из произведений Фонвизина, отмечены указанные лексические элементы, употребляющиеся в аналогичном значении в языке «Горя от ума»:[8]

Ан * уж ты давно и сюда вытти изволил.
(«Недоросль», IV, 8)

Я это и *давеча* * приметил.
(«Недоросль», IV, 5)

Добро,* Иван! Будет то время, что ты и не так кобениться станешь.
(«Бригадир», II, 7)

Со двора *долой* *!
(«Бригадир», V, 4)

Да *коли* ** играть, так все раздай (карты).
(«Бригадир», IV, 3)

---

[7] Начиная с Ломоносова, главное достоинство которого Пушкин находил «в счастливом соединении» книжного языка с «языком простонародным», многие писатели XVIII и начала XIX в. (в области комедии главным образом Фонвизин и Крылов) открывали в своих произведениях широкий доступ народной лексике и просторечию.

Языковые традиции так называемых «архаистов» (к которым примыкает сам Грибоедов и к которым близки и многие из его друзей-декабристов) основываются на признании народного языка второй стихией «словесности», скрывающей «в простоте своей самое сладкое для сердца и чувств красноречие» (Шишков А. С. Речь при открытии Беседы. — Чтение в Беседе любителей русского слова, кн. 1. СПб., 1811, с. 37).

[8] Значком * в приведенных примерах обозначены слова, введенные в словарь 1806—1822 гг. с пометой «просторечие»; значком** — слова, отнесенные в том же словаре к «простонародному» употреблению.

Так ты *небось** и нашим сухарям рад будешь.
(«Бригадир», V, 1)

Не взвидела света божьего!
(«Бригадир», IV, 2)

*Неужто*** ты ей докладываться станешь?
(«Недоросль», I, 7)

Тьфу, какая *пропасть*!
(«Бригадир», III, 2)

Чай, что прибрали.
(«Недоросль», V, 5)

Число подобных лексических параллелей можно было бы значительно увеличить, однако следует помнить, что такого рода элементы просторечия и народной лексики встречаются в языке весьма ограниченной группы персонажей пьес Фонвизина.

Вот, например, как объясняется центральный «положительный» персонаж комедии «Недоросль» Стародум: «Я крайне любопытен знать, в чем же полагаете вы прямую неустрашимость <...> Вы прямую неустрашимость полагаете в военачальнике. Свойственна ли она другим состояниям?» («Недоросль», IV, 6).

Таким же стилем говорят в комедии «Недоросль» Правдин, Милон, Софья. Реализм языка комедии Фонвизина ограничен сатирической целеустремленностью авторской бытовой живописи, и целый ряд элементов живой разговорной лексики (например, вульгаризмы в языке г-жи Простаковой) едва ли не следует рассматривать как момент стилизации, преследующий обличительно-дидактические цели.

Немало любопытных параллелей языку «Горя от ума» в области народно-просторечной лексики и живой разговорной фразеологии можно найти в пьесах А. А. Шаховского, известное влияние которого на Грибоедова весьма ощутимо.

Вот несколько примеров, взятых из комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды».[9]

Я знала *наперед*, Что это не по вас (I, 2).	И знаю *наперед*, Что вам понравится (70).
Изрыскать целый свет (I, 4).	*Обрыскал* свет; не хочешь ли жениться? (33)
Легко ль *тащиться* В дормезе по грязи смертельных десять дней (IV, 1).	Легко ли в шестьдесят пять лет *Тащиться* мне к тебе, племянница, мученье! (78)

Подобные аналогии встречаются довольно часто, однако и тут, как и в комедиях Фонвизина, разговорно-бытовой стиль речи то

[9] См.: Шаховской А. А. Соч. СПб., 1898.

и дело сменяется искусственно-книжным, бесконечно далеким от грибоедовского реализма:

Полковник Пронский

И думать тяжело,
Что мы, когда наш дух вселенной прославляем,
Прекрасный свой язык бесстыдно презираем
И видеть не хотим, влечет какое зло
К нам в нравы и сердца чужое воспитанье (III, 8).

Несколько подробнее остановимся на Крылове, басенная лексика которого изобилует элементами народной языковой стихии и просторечия и потому должна дать особенно обширный материал для сопоставления с языком «Горя от ума».

Приведем случаи лексических совпадений в языке комедии Грибоедова и басен Крылова:

Авось («Мыши»), *ан* («Совет мышей»; «Волк и Лисица», вар.), *вздор* («Свинья»), *взманить* («Вороненок»), *горазд* («Фортуна в гостях»), *дивить* — в значении: удивлять, изумлять [10] («Муравей»), *диво* («Два голубя»), *дирать* («Мор зверей»), *дичь* — в значении: нелепость, чепуха («Парнас»), *долой* («Крестьянин и медведь»), *малый* — в значении существительного с последующим определением («Разбойник и извозчик»), *мастерица* — в значении: способная к какой-либо работе («Лиса-строитель»), *небылица* («Хмель»), *невзначай* («Охотник»), *ништо* («Осел и мужик»), *полымя* («Ягненок»), *причуда* («Орел и куры»), *прытче* («Тень и человек»), *петь* — в значении: говорить продолжительно, поучая кого-либо («Кот и повар»), *рыскать* («Волк и лиса» и др.), *спесь* («Мор зверей»), *тьма* — в значении: множество («Напраслина»), *чванство* («Муравей»), *честить* — в значении: бранить («Гуси»).

Обилие такого рода совпадений служит основанием часто повторяющегося в литературе заключения о том, что Грибоедов является непосредственным продолжателем крыловской традиции народности языка, что Грибоедов — «ученик Крылова». [11]

При всей справедливости этого вывода необходимо помнить, что преемственность эта имеет место лишь в отношении басенной лексики Крылова (т. е. жанра наиболее нейтрального в процессе создания норм литературного выражения). В произведениях же Крылова-драматурга мы опять-таки найдем лишь весьма ограниченное количество элементов народно-просторечной лексики, и реализм разговорной речи персонажей крыловских пьес только отдаленно может напомнить красочный, полный жизненной правды язык действующих лиц грибоедовской комедии.

Вот как разговаривает, например, дворянин Велькаров («Урок дочкам»), восстающий против подражания французскому и любви к французскому языку: «Есть случаи, где знание языков употребить и нужно и полезно. Но русскому с русским, кажется, всего приличнее говорить отечественным языком, которого, благодаря истинному просвещению, зачинают переставать стыдиться» (I, 6).

---

[10] В комедии «Горе от ума» — *подивить, дивиться.*

[11] Срезневский И. И. Чтение о языке Крылова. — Зап. имп. Акад. наук, т. 14, кн. 2. СПб., 1868, с. 91.

Сопоставим стиль этого высказывания с близким по тематике отрывком из монолога Чацкого в действии III:

Воскреснем ли когда от чужевластья мод?
Чтоб умный, бодрый наш народ,
Хотя по языку нас не считал за немцев.
«Как европейское поставить в параллель
С национальным, странно что-то!
Ну как перевести *мадам* и *мадмуазель*?
Ужли *сударыня*!!» — забормотал мне кто-то... (94)

В свете приведенных выше сопоставлений отчетливо выступает полнота реалистического воспроизведения живых разговорных стилей речи, отличающая комедию Грибоедова от других современных и предшествующих «Горю от ума» произведений комедийного жанра.

«Не знаю, кто-то в „Сыне отечества“ сказал, что до Грибоедова мы не имели в комедии разговорного слога, — писал В. Ф. Одоевский в статье «Замечания на суждения Мих. Дмитриева о комедии „Горе от ума“», — ...эта мысль совершенно справедлива: до Грибоедова слог наших комедий был слепком слога французских; натянутые, выглаженные фразы, заключенные в шестистопных стихах, приправленные именами Милонов и Милен, заставляли почитать даже оригинальные комедии переводными <...> у одного г-на Грибоедова мы находим непринужденный, легкий, совершенно такой язык, каким говорят у нас в обществах, у него одного в слоге каждом находим мы колорит русский».[12]

Приведя в восхищение тех читателей, которые не чуждались просторечия и «простонародности», реализм языка «Горя от ума» возмутил и задел многих консерваторов в области литературного словоупотребления.

«...консервативным писателям карамзинской школы, — пишет В. В. Виноградов, — казались „низкими“, „площадными“ такие слова, как <...> *фу пропасть, враки, бред...*»[13] И. И. Дмитриев, например, «площадными» считал слова: *аль*, *словно*, *коли* и др.[14]

Известные круги русского образованного барства, широко используя в быту насыщенную просторечиями народную речь, тщательно отгораживались от «подлого» употребления, когда дело касалось языка литературных произведений. Явление это — непосредственное выражение того исконного разрыва между стилями устной и письменной речи в языке господствующих классов, о котором еще в XVII в. писал в своей грамматике Лудольф.[15]

«Многие русские государственные люди, — сообщает И. С. Аксаков, — превосходно излагавшие свои мнения по-французски, пи-

[12] Моск. телеграф, 1825, ч. 3, № 10, с. 11.

[13] Виноградов В. В. Очерки по истории русского языка XVII—XIX вв., с. 211.

[14] См.: Дмитриев И. И. Соч., т. 2. СПб., 1893, с. 315.

[15] См.: Ларин Б. А. Русская грамматика Лудольфа 1696 г. Л., 1937, с. 5.

сали по-русски самым неуклюжим, варварским образом, точно съезжали с торной дороги на жесткие глыбы только что поднятой нивы. Но часто одновременно с чистейшим французским жаргоном <...> из одних и тех же уст можно было услышать живую, почти простонародную, идиоматическую речь, более народную во всяком случае, чем наша настоящая книжная или разговорная. Разумеется, такая устная речь служила чаще для сношений с крепостною прислугою и с низшими слоями общества, — но тем не менее эта грубая противоположность, эта резкая бытовая черта <...> объясняет многое и очень многое в истории нашей литературы и нашего народного самосознания».[16]

Комедия Грибоедова не только нарушала запрет на «низкие», «площадные» речевые элементы в сфере литературного выражения, но и решительно отбрасывала традицию книжной чопорности, более или менее обычной при литературном воспроизведении разговорных стилей речи образованного общества, подчеркивая их полную зависимость от столь презираемого пуристами просторечно-простонародного словоупотребления. Может быть, именно это обстоятельство и лежало в первую очередь в основе нападок на язык «Горя от ума» в журнальной дискуссии 1825 г.?

Как бы то ни было, «низкие», «площадные» слова типа *кажись, коли, тьфу, пропасть, бред* и т. п., столь не нравившиеся И. И. Дмитриеву и другим ревнителям «чистоты» русского языка, в разговорных стилях речи самых различных слоев этого образованного общества были широко распространены.

Обратимся к сопоставлениям языка комедии «Горе от ума» с языком частных писем современников Чацкого и Фамусова, Софьи и Хлестовой, — писем, которые полнее всякого литературного произведения отражали нормы живой разговорной речи.

Приведем ряд примеров, содержащих некоторые разговорные просторечно-народные лексические элементы, встречающиеся в языке действующих лиц комедии:

Попытаюсь толкнуться ко вратам цензуры <...> *Авось* пролезем.

(Из письма А. С. Пушкина Л. С. Пушкину от 13 июня 1824 г.)[17]

Он в карман, *ан* денег нет.

(Из записной книжки П. А. Вяземского)[18]

Не напечатать ли в конце «Воспоминания в Царском селе» — *ась*?

(Из письма А. С. Пушкина Л. С. Пушкину от 27 марта 1825 г.)[19]

Совсем умирал, — *глядь*, опять посвежел.

(Из писем М. И. Римской-Корсаковой)[20]

---

[16] Аксаков И. С. Биография Ф. И. Тютчева. М., 1886, с. 10.
[17] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13. М.—Л., 1937, с. 98.
[18] Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. 8. СПб., 1883, с. 146.
[19] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13, с. 159.
[20] Гершензон М. Грибоедовская Москва. М., 1914, с. 83.

Давеча поутру я <...> прочитал написанное.

(Из письма В. А. Жуковского А. И. Тургеневу от 4 августа 1815 г.) [21]

Он, *каналья,* лжет на меня <...> добро!

(Из письма А. С. Пушкина Л. С. Пушкину от конца февраля 1825 г.) [22]

Дмитриев иногда клеймил умствования и притязания заносчивой молодежи шуточным прозванием *завиральных идей.*

(Из статьи П. А. Вяземского «И. И. Дмитриев») [23]

...*покудова* Давыдов еще не уехал.

(Из письма А. С. Грибоедова П. А. Вяземскому от мая 1824 г. — 3, 153)

Угрюмая *рожа* моя всегда хорошо изображала чувства.

(Из письма А. П. Ермолова А. А. Закревскому от 12 октября 1817 г.) [24]

При первом удобном и верном случае я ей буду писать; *теперича* я тороплюсь.

(Из письма Д. С. Дохтурова жене от 17 октября 1813 г.) [25]

Таскалась за 100 верст в деревню.

(Из письма А. С. Небольсиной М. А. Волковой от 1 января 1813 г.) [26]

Итак, возвращаюсь *туды,* откуда начал.

(Из письма А. М. Кутузова кн. Н. Н. Трубецкому 1791 г.) [27]

Я чай, ты по-польски так и режешь.

(Из письма М. И. Римской-Корсаковой сыну) [28]

Тебе стоит *черкнуть* два раза пером <...> *Черкни* же.

(Из письма В. А. Жуковского А. И. Тургеневу 1816 г.) [29]

Реализм языка комедии отнюдь не ограничивается, разумеется, широким использованием элементов разговорно-бытовой, просторечной лексики; его характеризует необыкновенно полное и яркое отражение семантико-фразеологической специфики разговорных стилей речи, их идиоматичности, восходящей непосредственно к народному словоупотреблению.

---

[21] Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895, с. 151.
[22] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13, с. 147.
[23] Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. 7. СПб., 1882, с. 165.
[24] Чтения в Обществе истории и древностей российских. М., 1862,
[24] Чтения в Обществе истории и древностей российских, кн. 4. М., 1862, с. 229.
[25] Рус. арх., 1874, кн. 1, стлб. 1124.
[26] Отголоски 1812—1813 годов в письмах к М. А. Волковой. М., 1912, с. 71.
[27] Рус. старина, 1896, октябрь, с. 339.
[28] Гершензон М. Грибоедовская Москва, с. 49.
[29] Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу, с. 157.

Вот несколько примеров сравнительно нейтральных лексических элементов (встречающихся в комедии) в характерном и частом семантико-фразеологическом употреблении современников Грибоедова:

Врать (болтать, говорить пустяки)

Попроси его обо мне ничего не *врать*.

(Из письма А. С. Пушкина Л. С. Пушкину от 22—23 апреля 1825 г.) [30]

Зачем (почему)

Зачем не утопился мой пленник вслед за черкешенкой?

(Из письма А. С. Пушкина В. П. Горчакову от октября—ноября 1822 г.) [31]

Куча (множество)

Карет *куча,* а знакомых почти нет.

(Из писем М. И. Римской-Корсаковой) [32]

Надутый (об отличительной черте чьего-либо характера)

Какое площадное невежество, вместе с самым *надутым* педантизмом.

(Запись в дневнике В. К. Кюхельбекера от 12 июля 1832 г.) [33]

Не можно (нельзя)

Не можно и подумать без смеха...

(Из письма А. М. Кутузова кн. Н. Н. Трубецкому 1791 г.) [34]

По-пустому (напрасно)

Не хлопочи *по-пустому.*

(Из письма Е. А. Энгельгардта В. К. Кюхельбекеру от 1 сентября 1823 г.) [35]

Расчесть (рассчитать; обдумав, прийти к решению)

Разочли, что письмы их мне не нужны.

(Из письма А. С. Пушкина Н. И. Гречу от 21 сентября 1821 г.) [36]

Страх (очень)

Он мне *страх* полюбился ‹...› *страх* люблю!

(Из писем М. И. Римской-Корсаковой) [37]

Сходнее (удобнее, лучше)

Сходнее нам в Азии писать по оказии.

(Из письма А. С. Пушкина П. А. Вяземскому от 20 декабря 1823 г.) [38]

---

[30] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13, с. 163.
[31] Там же, с. 52.
[32] Гершензон М. Грибоедовская Москва, с. 71.
[33] Рус. старина, 1875, август, с. 523.
[34] Там же, 1896, октябрь, с. 338.
[35] Рус. арх., 1896, июль, с. 373.
[36] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13, с. 32.
[37] Гершензон М. Грибоедовская Москва, с. 106.
[38] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13, с. 82.

Еще несколько сопоставлений:

Ты спрашиваешь, какая цель у Цыганов. *Вот на!* (Из письма А. С. Пушкина В. А. Жуковскому от конца апреля 1825 г.) [39]	С ума сошел!.. Ей кажется, *вот на!* (83)
Так уж балы надоели, что *мочи нет.* (Из писем М. И. Римской-Корсаковой) [40]	Мы *мочи нет* друг другу надоели (23).
Кажется, нас не прибудет *ни на волос.* (Из писем М. И. Римской-Корсаковой) [41]	*Ни на волос* любви! куда как хороши! (23)
И так <...> они древнюю столицу сделали, что в *грош* ее *не поставили.* (Из писем М. И. Римской-Корсаковой) [42]	Она *не ставит в грош* его (61).

Реализм языка комедии «Горе от ума» характеризуется также дифференциацией лексики, подчеркивающей стилистико-фразеологические особенности речи отдельных действующих лиц.[43]

Так, элементы книжной лексики находим главным образом в языке Чацкого (*алчущий, благонравный, блажен, воздержать, воссылать, вперить, издревле, перст, размыслить, рушитель, слабодушие, уничижение, чужевластье* и т. д.), реже — Софьи и Репетилова (*взыскательный, разительный*) и совсем редко в языке остальных действующих лиц комедии.

Эти книжные элементы, видимо, были в известной степени присущи языку той части передовой образованной молодежи 20-х годов прошлого столетия, которая в своих языковых взглядах близка была к тенденции строить нормы литературного выражения на основе сочетания двух «словесностей»: церковно-славянской и народной.[44]

Тенденции этой (в которой причудливо переплетались консерватизм Шишкова и либеральные воззрения ряда декабристов, следовавших в этом вопросе за Радищевым) придерживался, как известно, и сам Грибоедов.[45] Впрочем, эта тенденция находила проявление преимущественно в литературных стилях речи (ср., например, *уничиженье* — у Рылеева («К временщику»), *впе-*

[39] Там же, с. 166.
[40] Гершензон М. Грибоедовская Москва, с. 68.
[41] Там же, с. 74.
[42] Там же, с. 16.
[43] См. об этом: Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М.—Л., 1928, с. 162—172; а также: Шаблиовский П. Язык действующих лиц комедии «Горе от ума». — Рус. яз. в сов. школе, 1929, № 4.
[44] См.: Шишков А. Речь при открытии Беседы, с. 37—39.
[45] См. в книге Ю. Тынянова «Архаисты и новаторы» о «младших архаистах» (Грибоедов, Катенин, Кюхельбекер).

рить — у Одоевского («Бал») и т. д.) и в меньшей степени в эпистолярных жанрах и речи разговорной (*взыскательный* — в показаниях Кюхельбекера следственной комиссии,[46] *разительный* — в его же дневнике 1832 г.[47] и т. д.).

Следует отметить, что в отличие от специфически архаической окраски, которая характерна для указанных книжных элементов лексики в предшествовавших и современных «Горю от ума» литературных произведениях (в том числе, например, и в стихотворениях самого Грибоедова), элементы эти в языке действующих лиц комедии ни на секунду не производят впечатление искусственности, ассимилируясь с общей критической или торжественной окраской в целом.

Так, типичны для служаки-офицера аракчеевских времен встречающиеся в языке Скалозуба словечки, иногда иноязычного происхождения: *дистанция, ирритация* и т. п. (ср., например, в письме Д. С. Дохтурова жене от 20 сентября 1812 г.: «...*дирекцию* мы взяли по Калужской дороге»;[48] у него же: *коализия, сюрпринировать* и др.).

Сопоставление ранней редакции комедии (рукописи, хранящейся в ГИМ) с позднейшими списками дает много интересных примеров того, как тщательно автор, стремясь к реализму, передаче непринужденности и свободы разговорного языка, освобождался от лишних, отяжелявших речь книжных элементов.

Вот одно из таких сопоставлений:

Музейный автограф	Жандровский список
Но боже мой! кого вы поискали!	А вы! о боже мой! кого себе избрали?
Когда размыслю я, кого вы предпочли!	Когда подумаю, кого вы предпочли!
За что меня вы завлекли,	Зачем меня надеждой завлекли?
Повергли в бездну зол, мученья и печали! (239)	Зачем мне прямо не сказали,
	Что все прошедшее вы обратили в смех?! (118)

Или вот еще пример из ранней редакции: реплика Репетилова, содержавшая несколько необычное сочетание церковно-книжных и чисто народных фонетико-морфологических элементов:

Что это от меня все направляют лыжи!
Куда один, другий туды же (229).[49]

---

[46] Восстание декабристов. Материалы, т. 2. М.—Л., 1926, с. 167.

[47] Рус. старина, 1875, август, с. 494.

[48] Рус. арх., 1874, кн. 1, стлб. 1102.

[49] Сопоставление ранней и позднейших редакций «Горя от ума» показывает, что Грибоедов освобождался и от тех лексических элементов, которые, принадлежа всецело разговорному языку, являлись, видимо, арготизмами крайне узкой сферы словоупотребления и потому не удовлетворяли требованиям жизненной правды, типичности разговорной речи; так, например:

Реализм и народность языка «Горя от ума», возмутившие, как упоминалось выше, некоторых современных Грибоедову консервативных писателей, вызывали со стороны последних обвинения в грамматической неправильности «слога» комедии.

По поводу этих обвинений высказывается в своем дневнике В. К. Кюхельбекер. «Что такое, — пишет он, — неправильности слога Грибоедова? <... >С одной стороны, опущения союзов, сокращения, подразумевания, с другой — плеоназмы, — словом, именно то, чем разговорный язык отличается от книжного <...> какому-то философу, давнему переселенцу, но все же не афинянину, сказала афинская торговка: „Вы иностранцы". — „А почему?" — „Вы говорите *слишком* правильно; у вас нет тех мнимых неправильностей, тех оборотов и выражений, без которых живой разговорный язык не может обойтись"».[50]

У нас нет данных для установления перечня всего того, что представлялось критикам «Горя от ума» «грамматическими неправильностями».

Однако представляется уместным дать несколько примеров из писем современников Грибоедова, отражающих ряд фонетико-морфологических и синтаксических черт разговорного языка, примеров, конечно, выборочных и случайных в плане общеграмматической характеристики языка «Горя от ума», которая в задачу автора не входит, но характерных для современного Грибоедову живого разговорного словоупотребления. Вполне возможно, что иные из этих черт, в наше время не встречающиеся, казались и современникам Грибоедова устаревшими или диалектными.

Вот, например, некоторые черты произношения:

Левон

Перееду через 7 дней в *Левонтьевский* переулок.

(Из письма Д. А. Валуевой М. А. Волковой от 1 ноября 1812 г.)[51]

Противуречье

Они редко терпят *противуречье.*

(Из письма А. С. Пушкина В. Л. Давыдову от июня 1823 г.—июля 1824 г.)[52]

Боялся, видишь, он упрёку
За маленький фавёр к родне!.. (228) —

переделано:

За слабость будто бы к родне! (105)

Ср. эту строгость Грибоедова к указанного рода словечкам с обилием их в комедиях Шаховского (например: *ридикюльный, фрондер* и др.).

[50] Рус. старина, 1875, сентябрь, с. 85.

[51] Отголоски 1812—1813 годов в письмах к М. А. Волковой, с. 50.

[52] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13, с. 104.

Страмница

Ты *острамил* меня в нынешней Звезде.

(Из письма А. С. Пушкина А. Бестужеву от 29 июня 1824 г.) [53]

Ярмонка

Для нелюдима шум *ярмонки* менее заманчив.

(Из письма А. С. Грибоедова А. Всеволожскому от 8 августа 1823 г. — 3, 151)

Вот несколько морфологических особенностей:

Испуга (им. ед.)

Ср.: При нынешней твоей *досуге.*

(Из письма Е. А. Энгельгардта В. К. Кюхельбекеру от 5 марта 1823 г.) [54]

Ср.: Получила твою *пакету* от управителя.

(Из письма Д. А. Валуевой М. А. Волковой от 27 августа 1813 г.) [55]

Два (*три*) *дни*

Только что *два дни* начал выезжать.

(Из письма А. И. Татищева М. А. Волковой от 22 августа 1812 г.) [56]

Наконец, некоторые примеры своеобразных словосочетаний и синтаксических конструкций:

Очень вижу

Я очень видел, что все собравшиеся не знали прав наследства.

(Из показаний декабриста Цебрикова) [57]

Быть невоздержну (*на язык*)

Ср.: Мне случилось когда-то *быть влюблену* без памяти.

(Из письма А. С. Пушкина А. Бестужеву от 29 июня 1824 г.) [58]

Ср.: Дом мой цел, но эдак *быть запачкану, загажену.*

(Из письма М. И. Римской-Корсаковой сыну от 12 ноября 1812 г.) [59]

Пример галлицизма:

Я полагала Вас далеко от Москвы; *Я полагаю своих* уже в дороге.

(Из письма Д. А. Валуевой М. А. Волковой от 15 октября 1812 г.) [60]

---

53 Там же, с. 100.
54 Рус. старина, 1875, июль, с. 367.
55 Отголоски 1812—1813 годов в письмах к М. А. Волковой, с. 99.
56 Там же, с. 36.
57 Восстание декабристов. Документы, т. 1. М.—Л., 1925, с. 325.
58 Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13, с. 100.
59 Гершензон М. Грибоедовская Москва, с. 15.
60 Отголоски 1812—1813 годов в письмах к М. А. Волковой, с. 51.

То обстоятельство, что в комедии Грибоедова с непревзойденной полнотой и совершенством нашел свое отражение разговорный язык московского образованного общества 20-х годов прошлого столетия, в результате произведенных сопоставлений становится, как кажется, несколько более наглядным.

«Ныне в какую книжку ни заглянешь, что ни прочтешь <...> везде мечтания, а натуры ни на волос», — писал Грибоедов (3, 18).

Утверждение этой «натуры», т. е. естественности, жизненности, реализма, в языке русской комедии является величайшей его заслугой.

Но не это одно определяет историческое значение «Горя от ума».

В речах Хлестовой, Фамусова, Лизы и других действующих лиц комедии впервые в 20-х годах с исключительной яркостью раскрылась перед читателями «невиданная доселе беглость и природа разговорного русского языка».[61]

Эта «невиданная беглость» строилась не на карамзинских салонных нормах литературного выражения, не на «высоких славянских» речениях — она опиралась на бытовое просторечие, вплотную примыкающее к крестьянскому, народному словоупотреблению, народной лексике, фразеологии, идиоматике.

И разошедшаяся в тысячах списков комедия не только утверждала в сознании читателей реализм языка сценических произведений — она открывала перед ними необычайное богатство, гибкость, красочность и выразительность, свойственные русской речи, не оторванной искусственно от своих основных истоков — народной речевой стихии.

Выдвигая эту народную речевую стихию в качестве основы литературного выражения, комедия способствовала тем самым утверждению общенациональных норм литературного языка великого русского народа.

---

[61] Бестужев А. Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов. — Полярная звезда, карманная книжка на 1825 год. Изд. А. Бестужевым и К. Рылеевым. СПб., 1825.

И. П. СМИРНОВ

«Горе от ума» и «Бесы»

Исследовательская традиция, которая тянется от работы Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь. К теории пародии» (Пг., 1921), приучила искать в текстах Достоевского едва ли не повсеместный слой реминисцентных значений, рассматривать авторское слово в двойном свете («точно другое под ним сидит»).[1]

Как известно, одним из постоянных источников цитат и поводов для обсуждения служило Достоевскому «Горе от ума». Среди замечаний о восприятии Достоевским комедии Грибоедова встречаются и такие, которые адресуют нас к «Бесам».

А. Л. Бем[2] разбирает содержащийся в черновых материалах к роману отрицательный отзыв «почвенника» Шатова о Чацком как о предтече декабристов, Чаадаева, Гагарина и других, начинавших, по убеждению этого персонажа, «либерализмом», а «кончивших антинациональностью» (Д, 11, 87).

И. Н. Медведева проводит аналогию между Чацким и Ставрогиным, чьим оппонентом (и двойником) выступает Шатов: «Столкновение Ставрогина с обществом Достоевский дал как современный вариант „восстания" Чацкого, не забыв о том, что путешествовать Ставрогину перед появлением в обществе надлежало именно „три года". Непонимание в обществе Ставрогина было все тем же (до того, что Ставрогин был объявлен сумасшедшим), но все усложнилось и углубилось. Взаимное отчуждение усложнилось и трагическим скепсисом нового Чацкого, и умудренностью „фамусовского" общества, впавшего в репетиловщину и даже изредка готового питать к своему Чацкому „любовь какую-то и страсть", „влеченье, род недуга"...»[3]

Между тем следует полагать, что переклички двух текстов далеко не исчерпываются только что названными связями (к тому

[1] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 6. Л., 1973, с. 346.— Все последующие ссылки на это издание приводятся в тексте статьи в такой форме: Д, 6, 346 (первая цифра обозначает том, вторая — страницу).

[2] См.: Бем А. Л. У истоков творчества Достоевского. Прага, 1936, с. 16—18.

[3] Медведева И. Н. Творчество Грибоедова. — В кн.: Грибоедов А. С. Соч. в стихах. Л., 1967, с. 60; ср.: Медведева И. Н. «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Изд. 2-е. М., 1974, с. 103—107.

же толкование этих связей, принадлежащее И. Н. Медведевой, с нашей точки зрения, не совсем удовлетворительно).

Роман Достоевского строится как такая цепь сюжетных ситуаций, в которой каждое звено, имеющее фарсовую окраску, сопоставляется с формально сходным событием, влекущим зловещий исход. Достаточно сличить хотя бы предысторию Степана Трофимовича Верховенского (либеральное просветительство, участие в кружке вольнодумных говорунов, беседы которых завершались шампанским, невинные «каламбуры») и историю «бесов», чья пропаганда зовет к насилию, чьи собрания посвящены обсуждению шигалевской программы безграничного деспотизма, чей смех тождествен циничному скандалу (глава «Пред праздником»).

По этой причине мотивы комедии, просачивающиеся в текст Достоевского, получают там обычно двойную интерпретацию, обращаясь по мере сюжетного развития в свою противоположность, причем один раз они могут входить в роман как прямые цитаты, становясь вехами, оповещающими об источнике отталкивания, другой раз — законспирированно, внешне никак не соотносясь с оригиналом.

Например, о губернаторе Иване Осиповиче сказано, что во время вызывающих поступков Ставрогина его, «как нарочно, не случилось <...> в городе; он уехал неподалеку крестить ребенка у одной интересной и недавней вдовы, оставшейся после мужа в интересном положении» (Д, 10, 39). Такая мотивировка сюжетного хода представляет собой повтор осложненных каламбуром слов Фамусова: «Пиши в четверг, одно уж к одному, А может в пятницу, а может и в субботу, *Я должен у вдовы, у докторше, крестить*. Она не родила, но по расчету По моему: должна родить» (32). В дальнейшем юмористический мотив беременной вдовы инверсируется автором «Бесов» в рассказе о приехавшей из-за границы бывшей жене Шатова и подытоживается трагическим следствием (после убийства Шатова его жена и ребенок, прижитый от Ставрогина, умирают).

Сам Степан Трофимович, будучи мишенью для снисходительной иронии остальных персонажей хроники, во многом напоминает (как отчасти и Кармазинов) Репетилова, правда не просвещающегося, а просвещающего: у обоих — связь с «секретнейшими союзами», склонность к болтливости и «каламбурам» («Однако ж я, когда умишком понатужась, Засяду, часу не сижу, И как-то невзначай, вдруг каламбур рожу» (103); один оказывается чужим на благотворительном празднике, другой — лишним на балу и т. п. Однако развертывание романа расподобляет роли старшего Верховенского и Репетилова. Репетилову предназначено быть карикатурой на выброшенного из общества Чацкого; заблуждения Степана Трофимовича, помимо его воли, окарикатуриваются «бесами» (ср., кстати, адресованный Репетилову вопрос Чацкого: «Да из чего беснуетесь вы столько?» — 102). Соотношение старших и младших в романе выглядит перевернутым по сравнению с пьесой

Грибоедова. В «Горе от ума» драматическое прозрение приходит к Чацкому, в «Бесах» — к старшему Верховенскому,[4] который постепенно выдвигается в сторонники автора и кончает бегством из губернского города (параллельно главному герою грибоедовской комедии; ср. буквальное совпадение характеристик Чацкого: «Народ русский он проглядел...» (Д, 11, 87) — и Грановского: «Просмотрел совсем русскую жизнь» (Д, 11, 65) — в записных тетрадях к «Бесам»).

Как и в «Горе от ума», в центре «Бесов» — интрига, компрометирующая героя. Но если в начальных главах романа интрига направлена против уподобленного Чацкому Ставрогина, которому молва приписывает сумасшествие. то позднее слухи распускаются младшим Верховенским, «обезьяной» Николая Всеволодовича, и мистифицируют Шатова, обвиненного сразу в антиправительственных и в доносительских настроениях. Мистификация настигает как раз того персонажа, который, по замыслу автора, должен быть антагонистом Чацкого (Ставрогина). Показательно, что толк о безумии Николая Всеволодовича сменяется клубными россказнями о связях князя с петербургским вельможей (Д, 10, 234) и обрывается вместе с текстом романа: «Наши медики по вскрытии трупа совершенно и настойчиво отвергли помешательство» (Д, 10, 516). Иными словами, действие протекает обратно развертыванию сюжета в «Горе от ума», где первая версия мнений о Чацком объединяет героя именно с высокопоставленными кругами (ср.: Д, 12, 345): «Татьяна Юрьевна рассказывала что-то, Из Петербурга воротясь, С министрами про вашу связь, Потом разрыв...» (65). О том, что ориентация на «Горе от ума» в данном случае входила в авторское задание, свидетельствуют подготовительные записи к «Бесам»: «Об Князе слух перед приездом его к нам, об его высших связях в Петербурге, с министрами (Грибоедов)» (Д, 11, 153). С точки зрения трансформации извлеченных из «Горя от ума» мотивов светской молвы интересно и то, что выразитель общественного мнения, собиратель сведений, циркулирующих по городу,— Хроникер — оказывается не отрицательным персонажем, наподобие Загорецкого, но беспристрастным наблюдателем, отчасти глашатаем авторских оценок и, наконец, лицом, «распутывающим интригу Петра Степановича».[5]

Наряду с другими темами романа дважды проводится в «Бесах» и мотив женского тиранства, определяющий отношения между Варварой Петровной и Степаном Трофимовичем, с одной стороны, а с другой — между супругами Лембке. Деспотизм генеральши Ставрогиной, долженствующий ассоциироваться скорее всего с тем «женским режимом, — как выразился Ю. Н. Тыня-

---

[4] Сопоставление Чацкого и старшего Верховенского см. также: Архипова А. В. Дворянская революционность в восприятии Ф. М. Достоевского. — В кн.: Литературное наследие декабристов. Л., 1975, с. 225—237.

[5] Туниманов В. А. Рассказчик в «Бесах». — В кн.: Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972, с. 140.

нов, — которому подчинены персонажи „Горя от ума“»,[6] выглядит вслед за оригиналом реальной властью и обладает комической природой, являя собой изнанку любви. Во втором случае женское тиранство становится мнимым: Юлия Михайловна сама попадает в зависимость от «бесов», особенно от младшего Верховенского, доводящих губернатора до помешательства.[7]

Переводу комических сюжетных ходов «Горя от ума» в ранг трагического повествования служит среди прочего то обстоятельство, что «высокий» герой «Бесов» — Ставрогин, повторяя судьбу Чацкого, попадает, сверх того, в ситуацию, в которой пребывал Молчалин.[8] Сближаясь с антагонистом Чацкого, Николай Всеволодович выбирает между двумя женщинами, отмеченными неравным общественным положением, — Лизаветой Николаевной и Дарьей Павловной, обманывая первую и оставаясь по мере сил искренним с бедной воспитанницей генеральши, причем следует обратить внимание на передачу имени горничной из «Горя от ума» трагической героине «Бесов». Роман с Лизаветой Николаевной заканчивается свиданием в Скворешниках, которое прерывается неурочным утренним визитом Петра Верховенского и которое зеркально симметрично относительно первого действия грибоедовской комедии, на что намекает сам Достоевский, вкладывающий здесь в речь Ставрогина прямую цитату из «Горя от ума»: «Все врут календари, — заметил было он с любезной усмешкой, но, устыдившись, поспешил прибавить: — по календарю жить скучно, Лиза» (Д, 10, 398).

В то время как события и реплики «Горя от ума», имеющие целью вызывать смех, теряют в сюжете «Бесов» исходное значение, драматические мотивы пьесы, наоборот, низводятся Достоевским до абсурда и отбрасываются на смысловую периферию хроники.

Романтическое отклонение от этикетных правил, свойственное Чацкому («Я странен, а не странен кто ж? Тот, кто на всех глупцов похож...» — 59), отражается Достоевским не только в скандальных выходках «бесов» и Ставрогина, терзаемого «вне-

[6] Тынянов Ю. Н. Сюжет «Горя от ума». — В кн.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 376.

[7] Что касается фон Лембке, то для его изображения Достоевский избрал распространенный прежде всего в драматических текстах и восходящий к игре омонимами в народном театре (см. подробнее: Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1972, с. 464—465) прием ослышки (фамилия Флибустьерова вызывает у помешавшегося губернатора мысль о морских разбойниках); не исключено, что прообразом этого приема была завязка интриги в «Горе от ума» (буквальное толкование метафоры любовной страсти: «он не в своем уме» — 83).

[8] С другой стороны, «низкий» двойник Николая Всеволодовича — Петр Верховенский — вобрал в себя некоторые признаки Чацкого, повернутые негативно. Ср., в частности, аттестацию младшего Верховенского как умозрительного мечтателя («он человека сам сочинит да с ним и живет» — Д, 10, 281) и определение, данное Чацкому в «Зимних заметках о летних впечатлениях»: «Это фразер, говорун, но сердечный фразер, совестливо тоскующий о своей бесполезности» (Д, 5, 62).

запным демоном иронии» (Д, 10, 151), но и в фиглярском поведении пьяного капитана Лебядкина, который дискредитирует «патетическую иронию» (Д, 10, 140) отчужденного от общества персонажа («...признак этих людей, — говорит Хроникер о Лебядкине, — совершенное бессилие сдержать в себе свои желания; напротив, неудержимое стремление тотчас же их обнаружить, со всею даже неопрятностью, чуть только они зародятся» — Д, 10, 140).

Сцена, в которой Молчалин падает с лошади и ушибает руку, а Софья драматически рассекречивает связь с ним, пародируется в двусмысленных стихах того же Лебядкина, выдающих неразделенную страсть капитана: «Краса красот сломала член И интересней вдвое стала, И вдвое сделался влюблен Влюбленный уж немало» (Д, 10, 210). До того, как попасть в стихи Лебядкина, мотив падения с лошади и хромоты (ср. план повести о Картузове — Д, 11, 50—51) возникает в одновременно трагической и насмешливой речи Лизаветы Николаевны, которая намекает на тайный союз Николая Всеволодовича и Марьи Тимофеевны,[9] невольно раскрывая свое увлечение Ставрогиным. Как легко заметить, обсуждаемый здесь мотив, несмотря на трансформации, которым он подвергается в романе, сохраняет сопричастность разгаданной или разгадываемой тайне и тем самым — комплексу отправных значений, содержащемуся в комедии Грибоедова.

По-видимому, нельзя назвать случайным совпадением тот факт, что смысловые вершины обоих сюжетов приходятся на массовые сцены светских праздников. Впрочем, в «Горе от ума» (канонично для эстетики романтизма) бал у Фамусова завершается сбрасыванием масок и разоблачением игры; в «Бесах» же попытка карнавального действия вовсе невозможна: веселое обжорство уступает место намерению губернаторши «истребить даже самую идею еды в умах <...> невоздержанной публики» (Д, 10, 356), шествие ряженых сводится к «литературной кадрили», участники которой, по словам Хроникера, были одеты так, «как все одеваются» (Д, 10, 389)и т. п. Одним словом, трагикомический маскарад романтического произведения перерастает у Достоевского в антикарнавал.[10]

---

[9] Таким образом, текст романа демонстрирует перевоплощение мифопоэтической темы хромоты, связанной с Марьей Тимофеевной, в литературный мотив, отсылающий к конкретному источнику (ср..: Иванов Вяч. Основной миф в романе «Бесы». — В кн.: Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916; см. о мотиве хромоты в мифе: Леви-Стросс К. Структура мифов. — Вопр. философии, 1970, № 7, с. 157; ср. также: Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М., 1974, с. 100, 223, 232).

[10] К этому следует добавить, что фактическим аналогом «литературного утра» в «Бесах» явились те самые писательские чтения в пользу нуждающихся студентов, на которые Курочкин отозвался стихами «Два скандала (сцена из комедии «Горе от ума», разыгранная в 1862 году)» (Д, 12, 310).

Несмотря на то что список перекличек между «Горем от ума» и «Бесами» еще не исчерпан полностью, сейчас будет целесообразно отвлечься от дальнейших частных наблюдений и попытаться выяснить ту скрытую структурную общность текстов, которая обеспечила проникновение в роман столь заметного сгущения мотивов грибоедовской комедии. Эта общность прослеживается в первую очередь в расстановке действующих лиц «Горя от ума» и «Бесов».

Разбор «Бесов» свидетельствует, что каждый из героев Достоевского получает отличительные признаки, переходя из одной четырехсоставной системы отношений в другую сходно устроенную систему.

Так, Шатов в начале хроники представлен как член кружка, образовавшегося вокруг Степана Трофимовича, и соотнесен с тремя остальными участниками собраний — Виргинским, Липутиным и Лямшиным. Эта связь такова, что Шатов в исходной ситуации повествования сведен в антитетическую пару с Виргинским:[11] оба терпят неудачу в семейной жизни, но если Шатов, теряя жену, обретает самобытные политико-философские взгляды и «радикально» изменяет «некоторые из прежних социалистических своих убеждений» (Д, 10, 27), то Виргинский, напротив, оказывается, согласно автору, носителем «чужих» для русского человека, «книжных» идей. Что касается Липутина, то он, по заявлению Степана Трофимовича, «золотая середина» (Д, 10, 29). Липутин — это одновременно обладатель и «своего» (семейный деспот, накопитель, губернский чиновник, каких много) и «чужого» (либерал и атеист). Наконец, Лямшин отличается от Шатова, Виргинского и Липутина тем, что вообще не имеет ни «своего» (инородец), ни «чужого» (в частности, профанирует высокую тему революционной «Марсельезы»).

По ходу действия Шатов перемещается на новый — более высокий по рангу — уровень ценностных отношений и попадает в один ряд с центральными персонажами. Проповедуя учение о народе-богоносце, он контрастирует в этом с Кирилловым, утверждающим мысль о человекобоге. И тот и другой герои хроники предстают как отголоски идеологических увлечений Ставрогина,[12]

[11] «Являлся на вечера и еще один молодой человек, некто Виргинский, здешний чиновник, имевший некоторое сходство с Шатовым, хотя, по-видимому, и совершенно противоположный ему во всех отношениях...» (Д, 10, 28).

[12] Поэтому Кириллов унаследовал от прообраза Ставрогина из «Горя от ума» признак ложного сумасшествия (по характеристике Хроникера, Кириллов, «разумеется, помешанный» — Д, 10, 95). В свете говорившегося о перелицовке грибоедовских мотивов в «Бесах» выглядит закономерным, что недолговечные увлечения Ставрогина перешли в трагически навязчивые идеи его двойников и что, с противоположной стороны, «ни один другой персонаж „Горя от ума“ не склонен прибегать в такой мере к постоянному повторению, нередко — передразниванию слов своих партнеров, как Чацкий» (Винокур Г. О. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи. — В кн.: Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, с. 267).

который тем самым объединяет в себе оба полюса идейных прений романа (ср. выпады против иностранцев, сочетающиеся с отрицанием патриархальной Москвы, у Чацкого). Замыкает этот ценностный четырехугольник младший Верховенский — отрицательный двойник Николая Всеволодовича, выступающий в роли убийцы как антитеза самоубийце Кириллову и в роли последователя Шигалева как противовес уверовавшему в народ Шатову.

Если сверить теперь две только что рассмотренные системы отношений (оставляя в стороне другие сходные ансамбли героев), то можно обнаружить, что в первом случае объектом смеха будет «шут» Лямшин, который развлекал гостей Степана Трофимовича тем, что «представлял свинью, грозу, роды с первым криком ребенка и пр., и пр.» (Д, 10, 30—31), а во втором — Петр Верховенский:

«Ставрогин вдруг рассмеялся.

— Я на обезьяну мою смеюсь, — пояснил он тотчас же.

— А! догадались, что я распаясничался, — ужасно весело рассмеялся и Петр Степанович, — я чтобы вас рассмешить» (Д, 10, 405—406).

К персонажам же смеющимся принадлежит Липутин, в характере которого Хроникер отмечает «особую злую веселость» (Д, 10, 27), и Ставрогин, о «насмешливости жизни» (Д, 10, 151) которого говорят старший и младший Верховенские (ср. упреки в насмешливости, предъявленные Софьей Чацкому).

Поскольку все основные действующие лица произведения примыкают не к одной, но, как правило, к нескольким ценностно-смысловым группам, постольку почти каждое из них может очутиться в положении смеющегося или возбуждающего смех персонажа. Кириллов, например, при первом появлении в романе заявляет, что он никогда не смеется (Д, 10, 94), и с этим утверждением вполне согласуется то место, которое он занимает на протяжении повествования относительно Шатова, Ставрогина и Петра Верховенского. Однако в финальной сцене самоубийства он обращается к Петру Верховенскому со словами: «Диктуй, пока мне смешно» (Д, 10, 472) и затем разражается хохотом, подписываясь под предсмертным посланием: «de Kiriloff, gentilhomme russe et citoyen du monde» (Д, 10, 473). Кириллов смеется тогда, когда он воплощает в своем поведении судьбы Шатова, застреленного Петром Верховенским, и самого Верховенского, «заявляющего свою волю» посредством убийства. Этот смех направлен не против какого-либо отдельного лица (как у большинства героев), но против всех, ибо именно всем и бросает вызов Кириллов, отказывающийся от продолжения рода и присваивающий право быть инициатором перерождения человечества. Здесь четвертый член ценностной структуры — человечество в целом, которое превращено Кирилловым в сугубо биологическое образование.

Итак, с логической точки зрения герои Достоевского подразделяются на четыре ценностных класса: персонаж, олицетворяю-

щий в каком-либо из контекстов положительное начало, имеет обязательного негативного двойника; снятие этого контраста даст родовую, сложную, двузначную ценность, которой в свою очередь противополагается еще одно отрицание — нулевая аксиологическая категория.[13]

Персонажи «Горя от ума» группируются и перегруппировываются по тем же структурообразующим правилам, которые лежат в основе «Бесов». Достаточно напомнить о любовной коллизии пьесы в восприятии Чацкого: захваченный влечением к Софье, выступающей для героя поначалу в качестве безусловно положительной ценности, он противостоит как своему негативному двойнику Молчалину (ср. красноречивость одного и «бессловесность» другого), так и Скалозубу, вообще оттесняемому за черту культуры, в мир пустых ценностей (ср. мотив вандализма). Сам Чацкий играет сразу две роли: он проницателен и легковерен, умен и безумен и т. п.

Подобно действующим лицам «Бесов», Чацкий способен перевоплощаться из насмешника в предмет осмеяния — в чудака, преступающего грань светских приличий: «Я сам? не правда ли, смешон?» (58); «А, Чацкий! Любите вы всех в шуты рядить, Угодно ль на себе примерить?» (83); «Вообразите, тут у всех На мой же счет поднялся смех» (94—95). В этом Чацкий обнаруживает тесное родство со Ставрогиным. Если Кириллова ход сюжета передвинул в положение смеющегося человека, то Николай Всеволодович должен был предстать в финале хроники персонажем комическим, как это следует из беседы у Тихона:

«— Я это предчувствовал, — сказал он. — Стало быть, я показался вам очень комическим лицом по прочтении моего „документа", несмотря на всю трагедию? Не беспокойтесь, не конфузьтесь ... я ведь и сам предчувствовал.

— Ужас будет повсеместный и, конечно, более фальшивый, чем искренний. Люди боязливы лишь перед тем, что прямо угрожает личным их интересам. Я не про чистые души говорю: те ужаснутся и себя обвинят, но они незаметны будут. Смех же будет всеобщим» (Д, 11, 26).

[13] Ср.: Genot G. Elements towards a Literary Analytics. — Poetics, 1973, № 8, p. 32 et sqq.; Chabrole C. Pour une théorie des transformations des structures de contenu. — Semiotica, 1973, vol. VII, № 4, p. 370. — Изображение комического у Достоевского предусматривает, что тот, кто смеется, должен сдваивать в себе противоположности, тогда как тот, над кем смеются, должен быть нулевой ценностью. Человек, побуждающий к смеху, трансформирует некоторого вида культурную ценность (позитивную или негативную) в пустую величину; смех, следовательно, стимулируется превращением носителя культуры в отприродного человека (ср. комический репертуар Лямшина и сказанное выше о смехе Кириллова). Подробнее о логике смеха см.: Смирнов И. П. Древнерусский смех и логика комического. — Тр. Отд. древнерус. лит., т. XXXII. Текстология и поэтика русской литературы XI—XVII вв. Л., 1977. Интересно, что персонажи «Бесов», заключенные в одни и те же ценностные ячейки, соединяются Достоевским особыми, необъяснимыми связями: ср. прозорливость Липутина по отношению к Ставрогину.

Здесь уместно заметить, что исповедь Ставрогина могла бы занять в романе то же место, какое было отведено в пьесе обличительным монологам Чацкого. Но в то же время исповедальное слово не направлено вовне, и если герой «Горя от ума» «говорит, как пишет» (35),[14] то Николай Всеволодович пишет, как говорит (специально подчеркивается грамматическая неряшливость Ставрогина), т. е. подчиняет языковую форму смыслу сказанного и по существу дела транспонирует внутреннюю речь во внешнюю коммуникацию.[15] Как и Чацкий, Ставрогин не учитывает точку зрения слушающего, однако в первом случае это объясняется неверным выбором адресата (на что указывал Пушкин), во втором — полным исключением адресата из процесса общения.

Не только Чацкий, но и остальные ведущие действие и отсутствующие персонажи пьесы постоянно кочуют из одной ценностной области в противоположную, вплоть до Скалозуба («Шутить и он горазд, ведь нынче кто не шутит!» — 53) или екатерининского вельможи из фамусовской притчи, сумевшего обменять комическую неловкость на право «выводить в чины». Такие иерархические перемещения становятся возможными благодаря тому, что комедия Грибоедова представляет собой нарастание структурно тождественных сцен, в центре которых находятся герои, совмещающие контрастные начала. Эта особенность персонажей, окружающих Чацкого, вырастает из притворства, старания скрыть (с помощью самых разных форм фальши[16]) свой подлинный облик. Поступки персонажей несут в себе разноголосый смысл[17] и рассчитаны на двуликого адресата — обманываемого партнера и призванного разоблачать ложь зрителя,[18] что обычно

[14] Ср. книжную окраску, свойственную устному общению декабристов: Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория). — В кн.: Литературное наследие декабристов, с. 31.

[15] Ср.: Выготский Л. С. Мышление и речь. — В кн.: Выготский Л. С. Избранные психологические исследования. М., 1956. — Показывая перенос внутренней речи во внешнюю сферу, Достоевский предвосхищает опыт художественной культуры XX в.; об аналогичных явлениях в поэзии Цветаевой и Маяковского см. соответственно: Фарино Е. Некоторые вопросы теории поэтического языка. (Язык как моделирующая система. Поэтический язык Цветаевой). — Semiotyka i structura tekstu. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1975, s. 161; Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.

[16] О формах лжи см.: Левин Ю. И. О семиотике лжи. —Матер. всесоюз. симпозиума по вторичным моделирующим системам, вып. 1 (5). Тарту, 1974.

[17] Эта же внутренняя антитетичность пронизывает и план выражения комедии: многие реплики персонажей сформированы в виде двучленных высказываний, вторая часть которых опровергает подразумеваемую или наличную первую часть. По-видимому, эта смысловая «рифма» в роли эффективного мнемотехнического приема была одной из причин, способствовавших принятию речевых оборотов пьесы в национальный языковой фонд.

[18] Таким образом, комедия Грибоедова покоится на метафорическом способе изображения событий: одному и тому же обозначаемому объекту приписываются два разных смысла и два обозначения; ср. в связи с этим несовпадение этимологически прозрачных собственных имен с характе-

для романтизма (ср., например, критику всеобщего притворства в эпилоге «Русских ночей» В. Ф. Одоевского).

Именно двойственность героев «Горя от ума» позволила Достоевскому использовать в «Бесах» эпизоды комедии с обратным знаком. Сделав вслед за Грибоедовым главным героем романа персонажа, не поддающегося однозначной оценке, Достоевский так трансформировал семантику отправного текста, что поменял в этом персонаже соотношение положительных и отрицательных начал. Ложный смех над героем сменяется смехом ложного героя. Раскрывающий двуличность партнеров и покидающий недостойное его общество Чацкий делается неспособным к саморазоблачению и покаянию перед миром Ставрогиным. Можно сказать, что условием притяжений и отталкиваний, связывающих два текста, была типологическая близость неявных смысловых структур, из которых слагаются хроника Достоевского и пьеса Грибоедова. Невольно возникает вопрос о том, не является ли такое условие обязательным для всякого литературного «заимствования»? [19]

рами их носителей, например: Софья, заблуждающаяся насчет Молчалина; Молчалин, бойко соблазняющий горничную, и т. п.; ср. аналогичный ономастический прием в романе Достоевского: Ставрогин (от «σταυρός» — крест), испугавшийся крестных мук; Верховенский-сын как «низкий» герой и т. п.; ср. выше о передаче имени Лизы трагической героине хроники.

[19] Ср.: Scholes R. Structuralism in Literature. An Introduction. New Haven—London, 1974, p. 130—131, со ссылкой на: Hirsch E. D. Validity in Interpretation. New Haven, 1967, p. 74.

Л. К. ДОЛГОПОЛОВ, А. В. ЛАВРОВ

Грибоедов в литературе и литературной критике конца XIX—начала XX в.

1

Грибоедов не принадлежал к числу писателей, чье творчество и чья судьба вызывали на рубеже веков ожесточенные споры. Он был вытеснен в сознании писателей и критиков художниками, творчество которых представлялось более актуальным, так как давало более богатый материал для решения двух главных проблем, приковавших к себе внимание многих литераторов того времени, — проблемы личности и проблемы исторической судьбы России. Грибоедова здесь потеснили Гоголь, Некрасов, Достоевский. Он оставался в сознании людей рубежа веков признанным классиком, создателем бессмертной комедии, но актуальность его образов и поднятых им вопросов была как бы приглушена, она осталась в прошлом. «Горе от ума» рассматривалось как памятник ушедшей эпохи, памятник прошлого, имеющего не слишком заметные касания с настоящим.

Так, например, М. О. Гершензон в своей известной книге «Грибоедовская Москва», задуманной как «опыт исторической иллюстрации» к «Горю от ума», создал колоритное описание жизни московского барства. Гершензон поставил в центр внимания семейство Римских-Корсаковых, хорошо знакомое Грибоедову, привлек их семейную переписку и мемуарные источники и реконструировал черты бытового уклада, портреты домашних и друзей этого «во всех отношениях типичного дома грибоедовской Москвы».[1] Рассыпанные Грибоедовым детали и намеки разрослись в полнокровную жизненную картину: «...едва мы перешагнем порог, как нас охватит атмосфера „Горя от ума“»,[2] — пишет Гершензон о московском особняке Марьи Ивановны Римской-Корсаковой, предваряя подробное описание его бытового распорядка; все люди в этом доме — от его властной хозяйки до горничной — «знакомые все лица»: Гершензон создает целую галерею портретов реальных людей, разительно напоминающих Фамусова, Хлестову, Горичей, Лизу, других персонажей комедии;

[1] Гершензон М. Грибоедовская Москва. М., 1914, с. 57.
[2] Там же, с. 60.

документальные материалы подкрепляются цитатами из «Горя от ума». Приговор, произнесенный Гершензоном своим героям, отображает суд Чацкого над московским обществом; взгляд историка, архивиста-реставратора в итоге как бы совпал с взглядом Грибоедова, при этом подчеркивается, что картина нарисованной жизни есть картина прошлого: «На злачной почве крепостного труда пышно-махровым цветом разрослась эта грешная жизнь, эта пустая жизнь, которую я изображал здесь. Не бросим камня в Марью Ивановну: виновна ли она в том, что она *не знала*? Но отрадно думать, что ее век кончился».[3]

Грибоедов — блистательный сатирик, остроумный и желчный, создатель бессмертных образов, но *его век кончился*; проекции его комедии на плоскость русской жизни начала века, если и отыскивались в отдельных случаях, не имели столь обобщающего и, главное, жизненно важного значения, какое имели, скажем, проекции творчества Гоголя или Достоевского.

Показателен в этом отношении столетний юбилей со дня рождения писателя, давший большое количество материалов и суждений о Грибоедове и его комедии. К этому времени «Горе от ума» имело прочную репутацию классического произведения, сыгравшего огромную роль в истории русской литературы. Одно за другим появлялись литературоведческие исследования, публикации неизвестных материалов, печатались письма Грибоедова, воспоминания о нем.[4] В 1889 г. увидело свет первое полное собрание сочинений Грибоедова под редакцией и с комментариями И. А. Шляпкина, имевшее большое значение для своего времени. По мере того как увеличивалась историческая дистанция, все реже в истолкованиях комедии сказывался полемический пафос, все меньше в оценках отражалась «злоба дня»; в критике превалировали стремление обосновать положительное значение комедии, установка на всесторонний исторический анализ.

Юбилей Грибоедова стал чествованием «великого русского человека, *первого* имевшего мужество стать совестью русского общества и громко сказать ему горькую правду», как писал в статье «Оскорбленный гений» критик М. О. Меньшиков, в то время еще сотрудник либеральной газеты «Неделя».[5] Он же подчеркивал, что в «Горе от ума» кроются зачатки проблематики многих произведений последующей литературы: «...от грибоедовских типов пойдут <...> гоголевские, тургеневские, гончаровские. Разве Фамусов в миниатюре не повторен в образе Сквозника-Дмухановского? Молчалин разве не представляет прямого предка Чичикова? Скалозуб со временем превратится в Собакевича, а Репети-

---

[3] Там же, с. 119.

[4] См.: Обзор литературы о Грибоедове. — В кн.: Полн. собр. соч. А. С. Грибоедова, т. 2. Под ред. и с примеч. Н. К. Пиксанова. СПб., 1913, с. 279—292.

[5] **Меньшиков** М. О. Критические очерки. СПб., 1899, с. 262.

лов в Хлестакова, правда все в большом, столичном масштабе. Благородный Чацкий повторится в некоторой мере в Евгении Онегине, Печорине и особенно в Рудине, а Платон Михайлович в Тентетникове или Илье Ильиче Обломове. Крайне яркое лицо Хлестовой, умной и властной барыни, будет повторено почти всеми романистами. Эти несколько страничек грибоедовской пьесы — драгоценный исторический документ, от которого начинается генеалогия русских литературных типов...»[6] Говоря о проблемах, связанных с образом Чацкого, поэт С. А. Андреевский в статье «К столетию Грибоедова» заключал, что «все последующие публицисты и сатирики только пережевывали его жвачку».[7] Позднее Ю. И. Айхенвальд видел немеркнущую художественную яркость и свежесть «Горя от ума» прежде всего в том, что произведение Грибоедова «дает не только бытовую, временную картину, но и хранит своеобразное отражение вечных типов литературы, отвечает на исконные стремления и тревоги человеческого духа».[8] Комедия Грибоедова расценивалась как первый опыт художественного выражения общественного самосознания. Иванов-Разумник в своей «Истории русской общественной мысли» заключал: «Грибоедов первый в русской литературе бросил перчатку мещанству окружающей жизни и тем начал борьбу <...> продолжавшуюся все XIX-е столетие и до сих пор еще не оконченную».[9] Д. Н. Овсянико-Куликовский, поставивший целью написать историю русской интеллигенции на материале русской литературы XIX в., начал обрисовку важнейших «историко-психологических типов» с грибоедовского героя, утверждая, что Чацкий — «широкое художественное обобщение, распространившееся на последующие поколения».[10]

Еще в 1859 г. Ап. Григорьев назвал Чацкого «единственным истинно героическим лицом нашей литературы» и первым сформулировал историческое значение этого образа, наметив его связь с «падшими борцами» — декабристами: «Он — порождение первой четверти русского XIX столетия, прямой сын и наследник Новиковых и Радищевых, товарищ людей „вечной памяти двенадцатого года“...»[11] Эта точка зрения закрепляется на рубеже веков и обосновывается на конкретном историческом материале, чему способствовали и уже значительный временно́й интервал, и сте-

---

[6] Там же, с. 281.

[7] Андреевский С. А. Литературные очерки. Изд. 3-е. СПб., 1902, с. 423.

[8] Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей, вып. 1. М., 1906, с. 11.

[9] Иванов-Разумник. История русской общественной мысли. Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX в., т. 1. СПб., 1907, с. 100.

[10] Овсянико-Куликовский Д. Н. История русской интеллигенции. Итоги русской художественной литературы XIX века, ч. 1. М., 1906, с. 34.

[11] Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967, с. 495, 509.

пень изученности биографии и творчества Грибоедова. «...кто как не Грибоедов в своем великом произведении ярче всех выразил тот идейный подъем, ту высоту гражданского чувства, которая составляет незабвенную историческую заслугу декабрьского движения пред русской культурой?» — резюмировал в 1896 г. С. А. Венгеров.[12] И если современники Грибоедова и последующие поколения вслед за Пушкиным стремились подчеркнуть разницу между автором комедии и ее героем, их разномасштабность, то на рубеже веков возобладала тенденция к отождествлению Грибоедова и Чацкого. Ее придерживался А. Н. Веселовский.[13] К отождествлению Чацкого с Грибоедовым склонялся и С. А. Андреевский,[14] а Д. Н. Овсянико-Куликовский говорил даже о двойном герое Грибоедове—Чацком.[15] В. В. Каллаш в статье «Грибоедов и Чацкий», опираясь на документальные материалы, пытался выявить, как из духовного опыта и жизненных впечатлений Грибоедова вырастали образы и идеи «Горя от ума»; он настаивал на автобиографическом характере типа Чацкого: «Разочарование в Петербурге и „мундире", отношения к Фамусову и московскому обществу, взгляды на службу, крепостное право и народ, „старину святую", немцев — все это досталось Чацкому по наследству от Грибоедова».[16] В исторической ситуации, уровне общественной мысли 1820-х годов и личности самого Грибоедова Каллаш искал объяснения и парадоксу «ретроградно»-патриотической речи Чацкого против увлечения иностранным, казалось бы не согласующейся с отстаиваемыми им идеями «западного» просвещения: «Отдельные атомы западнических и славянофильских идей вращаются в воздухе, не успев еще кристаллизоваться под напором немецких идеалистических веяний. Не объединяются они в цельное мировоззрение и у автора „Горя от ума". Грибоедов, подобно своему Чацкому, тоже хотел „искать ума" за границей. Он несомненно симпатизирует лучшим сторонам европейского просвещения, но ему глубоко противна наша „жалкая тошнота по стороне чужой", отсутствие чувства элементарного народного достоинства, пошлое заискивание перед иноземцами».[17] Харак-

---

[12] Венгеров С. А. Основные черты истории новейшей русской литературы. — В кн.: Венгеров С. А. Героический характер русской литературы. СПб., 1911, с. 30.

[13] См.: Веселовский Алексей. Этюды и характеристики. М., 1894, с. 515.

[14] См.: Андреевский С. А. Литературные очерки, с. 424.

[15] См.: Овсянико-Куликовский Д. Н. История русской интеллигенции, ч. 1, с. 28. — Черты, роднящие героя и автора «Горя от ума», подмечал в своих конспективных тезисах-набросках о Грибоедове и И. Ф. Анненский: «Ранние детские впечатления от лиц, подобных Фамусову и тем, которых Чацкий обличает перед ним»; «Увлечение мундиром (самопризнание)»; «Серьезное отношение к службе <...> Грибоедов был серьезным служакой»; «Путешествия Чацкого и вечные передвижения Грибоедова» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 188, л. 2 об.—3 об.).

[16] Рус. мысль, 1904, № 2, отд. 2, с. 186.

[17] Там же, 1904, № 1, отд. 2, с. 71—72.

терно, что и М. Горький в черновых набросках к «Истории русской литературы» (1908—1909) обратил внимание на связь Грибоедова с зарождением славянофильских идей: «Будем говорить о Грибоедове и Гоголе. С того момента, как Р‹оссия› начинает соприкасаться с Зап‹адом›, в ней вспыхивает протест против Зап‹ада›...»; «...национализм Чацкого был чертой не только одного Грибоедова, но и вообще молодежи той поры».[18]

Один из особо значимых вопросов, постоянно служивших предметом обсуждения в критике, — что представляет собой «Горе от ума»: комедию, полную сценического действия и живых характеров, или художественную сатиру в монологах и диалогах, — поднимался и на рубеже веков. Широко распространенная в начальный период восприятия «Горя от ума» точка зрения, отстаивавшаяся среди прочих В. Г. Белинским, П. А. Вяземским, Н. И. Надеждиным, что «Горе от ума» на самом деле не комедия, а лишь «живая сатирическая картина, вставленная в сценические рамы»,[19] лишь бытовые эпизоды, не связанные целостно организованной интригой, имела теперь уже немного сторонников. К ним принадлежал Н. А. Котляревский, заявлявший, что «более правы те, кто в Грибоедове видит по преимуществу сатирика, а не комика-драматурга»,[20] и усматривавший в персонажах комедии не живых людей, а сатирически заостренные, гиперболизованные воплощения пороков; типы «Горя от ума», по его мнению, «гениальны как сатирические символы» и «мало правдоподобны как живые портреты». Большинство критиков, писавших о «Горе от ума» и в дни юбилея Грибоедова, и в последующие годы, с настойчивостью подчеркивали органичность и целостность художественной структуры комедии, жизненную полнокровность ее героев. «Это сама жизнь с ее сложными и бессмысленными страданиями, это правдивая поэма реальных чувств и характеров, а не то, что у нас принято видеть в комедии Грибоедова, т. е. только лишь искусно выбранную канву для могучей сатиры на общество», — писал поэт С. А. Андреевский.[21] По мнению М. О. Меньшикова, выведенные Грибоедовым представители фамусовской Москвы «в своем роде великолепны, на них любуешься как на породистые экземпляры горилл или кенгуру. Они, волею художника, живые, а все живое интересно».[22]

---

[18] Горький М. История русской литературы. М., 1939, с. 107, 159.

[19] Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972, с. 284.

[20] Котляревский Н. А. Литературные направления александровской эпохи. СПб., 1907, с. 185.

[21] Андреевский С. А. Литературные очерки, с. 421. — Ср. мнение М. А. Волошина: «„Горе от ума“ было в свое время сатирой. Это была его первоначальная цель ‹...› Для нашего времени „Горе от ума“ перестало быть сатирой и сделалось бытовой исторической комедией» (Волошин М. «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра. — Око, 1906, 7 октября, № 30).

[22] Меньшиков М. О. Критические очерки, с. 272.

Стремление к объективному анализу классической комедии сказывалось в особенности на характеристике ее героев. Теперь уже редко Чацкий скептически оценивается как резонер или сколок с мольеровского Альцеста; в грибоедовском герое признана «живая человеческая личность, а не ходячий ум или воплощенная идея».[23] «Это не крикун и не ходатай, а спокойная сила, сознающая свое превосходство. Кроме того, это не призрак, не пошлая публицистическая аллегория, а живой человек с общечеловеческими страстями и привязанностями», — писал о Чацком Андреевский.[24]

Заблуждения, «увлечения» и словесные «излишества» Чацкого, которые ранее постоянно порождали сомнения, действительно ли «умен» герой комедии, критики рубежа веков объясняют самим ходом комедийного действия; в нем увидена теперь художественная закономерность, а в поведении Чацкого — верность заданному Грибоедовым характеру. Так называемые «неумные» поступки Чацкого Ю. И. Айхенвальд, например, объяснял тем, что Чацкий «страдает не от одного ума, но и от сердца, от чувства» и поэтому не способен к спокойному, «благоразумному» поведению; он обнаруживал в них проявление «цельной благородной личности», а не одной только «рассудочной силы».[25] Во вспышках «обличительного жара и не всегда уместной проповеди» — в чем по обыкновению видели слабость и незрелость героя — В. Каллаш угадывал целиком захватывающую его силу «процесса мысли».[26] Двум мнениям — умен или не умен Чацкий — М. О. Меньшиков противопоставил третью точку зрения: «Он умен и безрассуден; в полете мысли он прекрасен, в системе действий странен». В Чацком Меньшиков увидел «крайне характерный психологический тип *гениальной* натуры», все присущие гениальной личности противоречивые черты — искренность, пылкость, благородство и одновременно безрассудство, простодушие, житейскую наивность, «безумие» — с точки зрения корыстного здравого смысла. «Чацкий — это оскорбленный гений русского общества, это лицо собирательное, под которым скрывается молодая наша умственная аристократия».[27] Тезис об аристократизме Чацкого отстаивал и С. А. Андреевский.[28]

---

[23] Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей, вып. 1, с. 12.

[24] Андреевский С. А. Литературные очерки, с. 424.

[25] Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей, вып. 1, с. 13. — Ср. аналогичное замечание И. Ф. Анненского: «Отсутствие в Чацком чувства меры и его неразборчивая молодая горячность придают жизнь, плоть и кровь этому олицетворенному отрицательному отношению к старой Москве и носителю идеалов самого Грибоедова» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 188, л. 5 об.—6).

[26] Каллаш В. Грибоедов и Чацкий. — Рус. мысль, 1904, № 2, отд. 2, с. 189—190.

[27] Меньшиков М. О. Критические очерки, с. 287—288, 292.

[28] См.: Андреевский С. А. Литературные очерки, с. 415.

Характерно стремление критиков преодолеть хрестоматийность сложившихся представлений, заново проанализировать и переоценить сложившиеся репутации персонажей, подойти к раскрытию спорно понимаемых психологических коллизий в самом сюжете комедии. В первую очередь это относится к трактовке «неясно» начертанного образа Софьи и любовного «треугольника» комедии. Писательница И. Гриневская посвятила героине «Горя от ума» специальную статью «Оклеветанная девушка», в самом заглавии которой заключался приговор традиционному истолкованию образа. Подробно интерпретируя ситуации комедии, в которых проявляется характер Софьи, и как бы «дописывая» ее портрет по грибоедовским намекам, Гриневская оправдывает Софью — и в ее чувстве к Молчалину, объясняемом девической неискушенностью, и в поведении по отношению к Чацкому — и приходит к утверждению, что Софья заблуждающаяся, но «смелая и прямая девушка», готовая стоять за свою любовь «с неслыханной для того времени честной отвагой»: «...текст пьесы указывает не только на живой, но даже на выдающийся ум, ставящий Софью на один уровень с Чацким <...> Софья умна, и у ней совершенно определенные, неколеблющиеся идеи и убеждения, которые ставят ее прототипом передовых женщин недавнего прошлого».[29] Еще дальше в «реабилитации» Софьи Гриневская идет в статье «Кого любит Софья Павловна?», где со свойственным ей прекраснодушным пафосом истолковывает предысторию действия — «зарю первой любви» Софьи к Чацкому, угасшую из-за отъезда Чацкого и его трехлетнего пребывания в неизвестности. В любви к Молчалину Софья после этого будто бы лишь «хочет найти успокоение», вернувшийся Чацкий не понимает ее и своим нетактичным поведением только вызывает негодование Софьи. Гриневская заверяет читателя, что «если бы Чацкий повел себя иначе и в его словах было меньше яда и больше добрых и простых признаний, любовь Софьи к нему ожила бы снова».[30]

Более аргументированной и веской по доводам была аналогичная по теме статья театрального критика С. Яблоновского «В защиту С. П. Фамусовой». Для объяснения любовной коллизии он также обращается к «предыстории» действия. «Сознавал ли сам Чацкий три года тому назад то, что сознает теперь, находился ли он в оппозиции к существующему строю?» [31] — спрашивает Яблоновский и путем анализа отдельных замечаний и намеков в тексте комедии приходит к отрицательному выводу, заключая, что у девятнадцатилетних Грибоедова и Чацкого налицо «бессознательное отношение к окружающему». Чацкий изменился благодаря путешествию за границу, Софья же по-прежнему «спит

---

[29] Гриневская И. А. Оклеветанная девушка.— Ежемес. соч., 1901, № 10, с. 138, 137.
[30] Там же, 1901, № 11, с. 220—221.
[31] Яблоновский С. О театре. М., 1909, с. 35.

в тихом мертвом царстве, где есть одна добродетель — смиренье, есть один закон — почитание старших». Оправдывая Софью тем, что она не была внутренне подготовлена к встрече с переродившимся Чацким, Яблоновский восхищается силой ее характера, той самоотверженностью, с какой она «отстаивает свое право свободно чувствовать». И если Гончаров находил общие черты у Софьи и пушкинской Татьяны, то Яблоновский, развивая эту параллель, решается сопоставить Софью даже с мятежными героинями драм Ибсена.[32]

В начале века предпринимались и попытки художественно интерпретировать грибоедовскую тему — как путем образного воплощения личности самого Грибоедова, так и путем воскрешения к новой жизни героев его комедии. К ним относится, например, драматическая сцена поэта-дилетанта генерала А. П. Михневича «Влюбленный дипломат», воспроизводящая любовное объяснение Грибоедова и княжны Нины Чавчавадзе. Своей пошлостью и поэтической беспомощностью сцена эта вызывает лишь комический эффект.[33]

Не менее печальную попытку воскрешения героев «Горя от ума» в новой исторической ситуации предпринял В. П. Буренин. Его драматическая сатира «Горе от глупости» представляет собой пасквиль на революцию 1905 г. В свое время в сатире Щедрина «Господа Молчалины» (1874—1878) был выведен «образумившийся», женившийся на Софье Чацкий, ставший директором департамента «Государственных Умопомрачений» и другом Загорецкого и Репетилова. У Буренина Чацкий «остепенился» вплоть до пропаганды черносотенных идей, превратился в рупор крайних антиреволюционных взглядов; противопоставление же Чацкого другим персонажам комедии осталось: фрондирующие в духе времени Загорецкие и Молчалины преследуют его как отъявленного «ретрограда». Все сцены буренинского сочинения представляют собой перепевы диалогов и монологов грибоедовской комедии; так, например, вместо «французика из Бордо» появляется «черненький из адвокатов жид», прорицающий, что «на Руси <...> все готово для восстанья». «Откуда этот наглый гам В отчизну занесен, чего он стоит?» [34] — гневно вопрошает бу-

---

[32] См.: Яблоновский С. О театре. М., 1909, с. 38, 41, 44. — Трактовка Яблоновским образа Софьи была встречена скептически. «Г. Яблоновский пожелал защитить и оправдать Софью Павловну Фамусову. Конечно, она невиновна, — она продукт времени и среды. Но если г. Яблоновский имел в виду привлечь к Софье Фамусовой наше расположение, наши симпатии, нашу любовь, то он принял на себя неблагодарную и трудную задачу» (R. О Софье Павловне Фамусовой. (По поводу доклада г. Яблоновского-Потресова). — Новь, 1907, 21 марта, № 66).

[33] См.: Михневич А. П. Любовь наших великих писателей. Драматические сцены и монологи. М., 1915, с. 77—85.

[34] Буренин В. Горе от глупости. Драматическая сатира. — Чтение в обществе «Бедлам-модерн». — Поэтические козероги и скорпионы. СПб., 1905, с. 38, 39.

ренинский Чацкий и дает отпор «радикальному кругу» антисемитскими воззваниями и патетическими мракобесными речами в защиту российских устоев.

Интересными представляются попытки художественной стилизации под грибоедовскую комедию, показывающие, насколько прочно вошел Грибоедов в сознание читателей последующих поколений. Писателем, тщательно изучавшим русскую историю и литературу первой половины XIX в., был Б. А. Садовской. В его произведениях известные писатели появляются рядом со своими же героями и вымышленными персонажами; в образованной таким методом многофигурной композиции открывается обобщенная картина времени.[35] Такого принципа Садовской придерживается и в своих «продолжениях» «Горя от ума» — монологах «Репетилов в Москве» и «Репетилов в Петербурге». В первом монологе Репетилов появляется сорок лет спустя и с унынием вспоминает «старину»:

Ах, время старое, зачем ты миновало?
Теперь уж я не тот, а помню, как, бывало,
С утра до вечера шумел наш клуб.
И вольный дух, и вольных слов размашка.
Да, друг мой, Грибоедов Сашка,
Недаром говорил (покойник был не глуп),
Что мы с Удушьевым сок умной молодежи.[36]

Репетилов приобретает усердие и бойкость заправского фельетониста, на множестве примеров сопоставляя «век нынешний и век минувший», всегда не в пользу нынешнему. «Смеясь шутил наш век. Ваш — дразнится и плачет» — этот приговор Репетилова близок в конечном счете точке зрения самого Садовского, тоскующего по ушедшей дворянской культуре и враждебно отчужденного от современности, от всего нового, что принесла с собой еще разночинская эпоха. В целом Садовскому удается сохранить верность грибоедовскому типу, хотя хвастовство, ложь и фанфаронство его Репетилова приобретают уже гиперболические масштабы:

Кого я не встречал, с кем не живал? Создатель!
Державин — дядя мой, я знал Карамзина,
Мне Вяземский — кузен, а Пушкин был приятель.
Какие люди все, какие имена![37]

---

[35] Ср.: Шубин Э. А. Художественная проза в годы реакции. — В кн.: Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972, с. 91.

[36] Садовской Б. Репетилов в Москве. Монолог. — Рампа и жизнь, 1914, 16 февр., № 7, с. 8.

[37] Там же. — Во втором монологе — «Репетилов в Петербурге» — грибоедовский герой среди прочих слухов пересказывает «новость свежую» — известие о дуэли Пушкина (Рампа и жизнь, 1914, 13 апр., № 15, с. 6).

Одним из типов восприятия «Горя от ума» в начале века были своеобразные ностальгические ретроспекции — художественные образы литературы прошлого представали пленительными и неповторимыми и в то же время воспринимались как символы ушедшей культуры. Такой подход был усвоен поэтикой акмеизма; в ее духе выдержано и стихотворение «Когда придешь в твои покои...» Л. Горнунга.

Твои мечты лишь в прежнем тонут,
Ты прошлый век зовешь своим, —

декларирует поэт, и сквозь патину времени проступают герои Грибоедова:

И мнится: Чацкий осторожно,
Ступая мягко по коврам,
Придет за Софьей, мучась ложно,
Кидая взоры по углам.

Или часы, в тени карниза,
Пробьют, молчанье нарушив. —
Их заведет шалунья Лиза,
Свечу с рассветом потушив.

Какая горькая утрата!
О, время «Горя от ума»!
И борется с лучом заката
На темной коже полутьма.[38]

При таком угле зрения все конфликты грибоедовского произведения, естественно, стираются, уродливые черты прошлого угасают, мир «Горя от ума» предстает как бы запечатленным на старинной миниатюре.

Традиции Грибоедова по-своему преломились в начале века и в творчестве В. Хлебникова. Согласно свидетельству Р. О. Якобсона, пьеса Хлебникова «Маркиза Дэзес» (1909) «написана в результате изучения Грибоедова, бывшего одним из любимых писателей Хлебникова».[39] Однако трудно обнаружить в «Маркизе Дэ-

---

[38] «Ερμήζ», 1922, июль, № 1, с. 18—19 (журнал выходил в количестве 12 нум. экз.).

[39] Собр. произведений В. Хлебникова, т. 4. Изд-во писателей в Ленинграде, ‹1932›, с. 339. — Ср. примечания Н. И. Харджиева: «Указание Р. Якобсона очень точно. Разговорный стих „Маркизы Дэзес", в котором использованы формы прибауток, пословиц, поговорок, и сатирическая установка с реальными бытовыми адресами восходят к комедии Грибоедова» (Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940, с. 398). В письме от 3 января 1977 г. Р. О. Якобсон любезно сообщил нам об обстоятельствах своей встречи с Хлебниковым в Петербурге 29 или 30 декабря 1913 г.: «...у нас был длинный, для меня увлекательный разговор. Я спросил Хлебникова, кто ему ближе всего из русских поэтов прошлого, и он, не задумываясь, ответил: „Грибоедов и Алексей Толстой". — „А Тютчев?" — „Хороший поэт". Читая в тот же день „Ряв", особенно стр. 15 с отрывком из „Маркизы Дэзес", я понял ссылку на Грибоедова».

зес» прямые заимствования из «Горя от ума» и вообще из «грибоедовской» эпохи; лишь в начале пьесы, в балаганно-гиньольном описании дуэли, можно подметить такую деталь, как «в руке противника горсть спелой вишни»,[40] что явно должно воскрешать в сознании читателя пушкинский «Выстрел». Действие хлебниковского драматургического гротеска происходит на художественной выставке: при этом картины и одежды посетителей оживают, а живые люди превращаются в каменные изваяния. Возможно, что грибоедовский конфликт между неподвижной, «неживой» Москвой и жизненной правдой в лице Чацкого нашел причудливый резонанс в контрастной образности Хлебникова: жизнь подлинная, воплощенная в языческом Леле, сходящем с холста, оживающих картинах, воскресающих на одеждах посетителей выставки соболях и горностаях («Смеясь, урча и гогоча, Тварь восстает на богача») [41] — и жизнь мнимая, современный «надменный век», представляемый снобами — «распорядителем», «ценителем», «любителем», «писателем» и другими участниками вернисажа, прирастающими к полу и окаменевающими. Московским княжнам, внимающим «французику из Бордо», соответствует «русская» маркиза Дэзес, восторгающаяся изысканностью живописи: «И здесь совсем, совсем все как в Париже!» [42] Н. Л. Степанов отмечал также использование Хлебниковым грибоедовского опыта вольного ямба (ставшего после «Горя от ума» основным типом стиха русской стихотворной комедии) в говорном разностопном стихе «Маркизы Дэзес», не подчиненном единой метрической системе.[43]

---

[40] Собр. произведений В. Хлебникова, т. 4, с. 225. Ср.: Слинина Э. В. В. Хлебников о Пушкине. — В кн.: Пушкин и его современники. Псков, 1970, с. 111—124.

[41] Собр. произведений В. Хлебникова, т. 4, с. 234.

[42] Там же, с. 228. — Действующие лица «Маркизы Дэзес» имеют конкретных прототипов: «писатель» — М. А. Волошин, «распорядитель» — редактор журнала «Аполлон» и организатор художественных выставок С. К. Маковский (см.: Хлебников В. Неизданные произведения, с. 398—400). Образ «французика из Бордо» Хлебников использовал в письме от 2 февраля 1914 г., обвиняя Н. И. Кульбина и Н. Д. Бурлюка от лица «будетлян» в преклонении перед итальянским футуризмом (в связи с петербургскими лекциями Маринетти и беседой с ним, опубликованной в № 13984 «Биржевых ведомостей»): «Между прочим, эта беседа № 13984 — монолог из Грибоедова (французик из Бордо) ‹...› Бешеный бег жизни заключается не в том, чтобы французик из Бордо выскакивал каждое столетие» (Там же, с. 368). Ср.: Харджиев Н. И. «Веселый год» Маяковского. — В кн.: Vladimir Majakovskij. Memoirs and essays. Stockholm, 1975, с. 131—132.

[43] Степанов Н. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. М., 1975, с. 102. См. также статью: Томашевский Б. В. Стих «Горя от ума». — В кн.: Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959, с. 132—201.

Общий, столь излюбленный Хлебниковым, принцип метаморфозы объединял «Маркизу Дэзес» с его поэмой «Внучка Малуши» (1908—1910?), ге-

В отдельных случаях на рубеже веков все-таки предпринимались попытки связать Грибоедова и его комедию с исторической и общественной обстановкой этого времени. Они бывали иногда тенденциозны и субъективны, иногда содержательны и интересны, в других случаях дело ограничивалось лишь самой общей постановкой проблемы без ее решения. Авторы при этом также часто опирались на опыт предшественников.

Воскресала, например, оценка комедии, данная Достоевским. Еще в 1864 г. он отмечал, что «тип Чацкого только и дорог нам тем, что это изображение *русского*, оторванного от народного быта».[44] Это была целая концепция, согласовавшаяся со взглядами Достоевского на взаимоотношения народа и правящих классов. Отчужденность от народной жизни, понимаемой в духе «почвеннических» идеалов, — главное обвинение, которое бросал по адресу Чацкого Шатов (в подготовительных материалах к «Бесам»): «Он был барин и помещик, и для него, кроме своего кружка, ничего и не существовало <...> Об народе русском, об его вере, истории, обычае, значении и громадном его количестве — он думал только как об оброчной статье».[45] Доводы Достоевского предвосхитили восприятие грибоедовской комедии и Чацкого как

роиня которой переносится из идиллического «докультурного» мира в современность. Здесь своеобразно перетолковывается знаменитый «завет» Фамусова («Уж коли зло пресечь: Забрать все книги бы да сжечь»): узнав от «внучки Малуши» про «первичную красу», «жизни сок» и «голубые луга», «училицы» «женского всеучбища» сжигают учебники и отдаются языческому радению:

Сюда, сюда несите книги,
Слагайте радостный костер.
Они — свирепые вериги,
Тела терзавшие сестер.

(Собр. произведений В. Хлебникова, т. 2. Изд-во писателей в Л., <1930>, с. 75).

Так косная патриархальность Фамусова парадоксально отразилась в хлебниковском приговоре современной цивилизации и в его утопическом призыве к первобытному единению с природой, гармоническому и многокрасочному.

Впоследствии Хлебников и Грибоедов своеобразно перекрестились в романе Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара». О влиянии на стиль и конструкцию этого повествования о Грибоедове творческого опыта Хлебникова писал в статье «Творчество Ю. Тынянова» Б. М. Эйхенбаум, видевший в «Смерти Вазир-Мухтара» осуществление художественных принципов, декларированных Тыняновым в статье «О Хлебникове» (Эйхенбаум Б. О прозе. Сб. статей. Л., 1969, с. 405—408).

[44] Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произведений, т. 13. Статьи за 1845—1878 гг. М.—Л., 1930, с. 577. Ср.: Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». 1864—1865. М., 1975, с. 169.

[45] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 11. Л., 1974, с. 87. См. также: Бем А. Л. «Горе от ума» в творчестве Достоевского. — Slavia, 1931, roč. X, seš. 1, s. 88—108.

первого в литературном ряду радикальных русских интеллигентов позднейшей консервативно-славянофильской мыслью. В частности, В. В. Розанов, во многих отношениях восходивший в своих взглядах к Достоевскому, следовал ему и в интерпретации «Горя от ума». В статье, написанной по поводу представления «Горя от ума» в Кисловодском театре, Розанов, с обычным для него лукаво-ироническим пафосом и парадоксальным ходом мысли, противопоставлял грибоедовскую идею «ума» идее почвы, «земли», «полной жизни». «Горе» Чацкого, по Розанову, «происходит единственно от расхождения во вкусе и требовании — меблировать ли дом в стиле рококо, Louis XVI или empire», дальше «фасона» критика не простирается, иными задачами, кроме смены одного «стиля» другим, Грибоедов не руководствуется; Чацкому противопоставлен здесь толстовский Алпатыч из «Войны и мира» — олицетворение той земли, которая «прожила 1000 лет, сменив на себе много фасонов».[46] «Сущность „ума" комедии Грибоедова, — полагает Розанов, — заключается не только в безвнимательности к этой „земле", но и просто в непостижении о ней ничего, кроме того, что об нее „ушибся Молчалин"»; своей комедией Грибоедов продемонстрировал незнание «жизнеоборота», «круговращения сил мирских»: «Комедия движется на паркете, и ее беспримерно изящный словесный сгиб есть именно словесная кадриль, с чудным волшебством проходимая по навощенному полу, и которая оборвется, не нужна, не возможна, как только вы уберете это условие паркета под нею».[47] Розанову, влюбленному в «органическую» жизнь, прочные устои и традиции, которые уже стали ломаться в начале века под напором общественных потрясений, комедия Грибоедова представлялась в конечном счете неглубоким, ограниченным в своем значении произведением, — «обучающим», а не «просвещающим», — сводилась лишь к безукоризненным «узорам пером». Непонимание глубинных основ жизни, «общества в его историческом сложении» сыграло, по мнению Розанова, трагическую роль и в судьбе самого Грибоедова: гибель писателя он объяснял тем, что Грибоедов «продолжал мыслить и действовать в Тегеране, как бы в Петербурге»,[48] не считался с обычаями и нормами восточного бытового уклада и тем навлек на себя дикую расправу.

Пристрастные заключения о личности Грибоедова, настолько неожиданные и произвольные, что они были восприняты как «озлобленный навет» на писателя,[49] принадлежат Ф. Сологубу. В рецензии на книгу П. Е. Щеголева «А. С. Грибоедов и декабристы», в которой впервые были подробно рассмотрены материалы

---

[46] Розанов В. В. Литературные очерки. СПб., 1899, с. 195—196.
[47] Там же, с. 196.
[48] Там же, с. 200.
[49] Пиксанов Н. «Горе от ума» в парадоксах русской критики. — Рус. ведомости, 1913, 8 авг., № 182.

следственного дела Грибоедова, Сологуб высказал догадку, что «чиновнически-уклончивые» показания Грибоедова следственной комиссии и его последующая дипломатическая карьера позволяют вскрыть «истинное» лицо автора «Горя от ума». В Чацком отразились только ум и мысли Грибоедова, а душа его запечатлена в образе Молчалина, единственном, по убеждению Сологуба, персонаже комедии, который не книжен, а «жив и верен себе».

Увлеченный своими сближениями, Сологуб высветляет «молчалинский аспект Грибоедова»: «На языке — медок болтливого свободомыслия, а на сердце — ледок смиренномудрия, — и вот беспощадный талант сделал мораль и сатиру широкошумными ширмами жестокой автосатиры. Портрет, списанный с какого-то ничтожного Молчалина, зажегся живою жизнью, потому что в нем ожила душа автора, значительная во всех своих переживаниях, но — увы! — дьявольскою иронией судьбы прикованная к гибкому хребту чиновника».[50]

Попытку «пересадить» Грибоедова на почву своей религиозной доктрины предпринял в начале века Д. С. Мережковский. В его исторических романах «Александр Первый» (1911—1912) и «14 декабря» (отд. изд. — 1918) немало штрихов, указывающих на связь повествования с «Горем от ума». Центральный герой их, князь Валерьян Михайлович Голицын, даже представляет собой как бы своеобразное «продолжение» Чацкого. В обрисовке облика Голицына сознательно намечены черты, роднящие его с грибоедовским героем и непосредственно с самим Грибоедовым. Сходство это подчеркивается настойчиво: отличительный признак героя — очки, своего рода знак нелояльности, погубившие его бюрократическую карьеру. Князь Валерьян смотрит «из-под знаменитых очков, с тонкою усмешкою на сухом, желчном и умном лице, напоминавшем лицо Грибоедова»; «живой огонь глаз покрыли очки мертвенным поблескиваньем стеклышек; сделался похож на Грибоедова в самые насмешливые минуты его»; сходство со своим другом Грибоедовым подмечает в Голицыне и князь Александр Одоевский.[51] В России князь Валерьян появляется, как и Чацкий, после длительного пребывания за границей; его мировоззрение сформировалось там в значительной степени под влиянием встреч с «вольнодумным философом» Чаадаевым (известно, что многие современники считали Чаадаева прототипом героя «Горя от ума»).[52] Разговор между вернувшимся из-за

---

[50] Вопр. жизни, 1905, № 7, с. 256.

[51] Мережковский Д. Александр Первый, т. 1. Изд. 2-е. СПб.—М., 1913, с. 4, 131, 246.

[52] См.: Полн. собр. соч. А. С. Грибоедова, т. 2, с. 340; Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1969, с. 371. — Вопрос о связи Чаадаева и Чацкого был поднят Ю. Н. Тыняновым в статье «Сюжет „Горя от ума“» (Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 360—367); см. также: Береле-

границы князем Валерьяном и его дядей — министром народного просвещения и обер-прокурором Синода Александром Николаевичем Голицыным, которым открывается роман, построен по модели прений Чацкого с Фамусовым: дядя удивлен переменам в племяннике «не к лучшему» («эти заграничные знакомства вам не впрок»),[53] негодует против его неуважения к «начальству», призывает образумиться, подобно затыкающему уши Фамусову отказывается слушать («зашикал, замахал руками») и в ответ высказывает фамусовские же идеи: «Все училища — школы разврата. Новая философия изрыгнула адские лжемудрствования и уже стоит среди Европы с поднятым кинжалом <...> Я бы, мой друг, все книги сжег!»[54] Он же кличет племянника «карбонаром»; в дальнейшем это определение, данное Грибоедову его матерью Настасьей Федоровной и Чацкому Фамусовым («Ах! боже мой! он карбонари!» — 35), прирастает к герою романа как основная характеристика в «законопослушной» среде. Грибоедовское начало прослеживается и в натуре князя Валерьяна: в отличие от большинства выведенных Мережковским декабристов — пылких, легко возбуждающихся, романтически настроенных — у него трезвое, рефлектирующее сознание, тонкий ум и острое зрение, подмечающее «репетиловские» черты у заговорщиков;[55] он, подобно Грибоедову, сомневается в успехе переворота, но видит в восстании историческую и религиозную правду и считает свой путь необратимым, сознательно идет вопреки очевидности и голосу разума на жертвенный подвиг. Мережковский обратился к Грибоедову—Чацкому как к символу, являвшему самый характерный, законченный и обобщенный тип оппозиционного дворянина-интеллигента и бывшему для читателя XX в. надежным ориентиром в сложной исторической ситуации, взятой объектом художественного постижения.

По существу князь Валерьян, конечно, выражает воззрения не Грибоедова и не декабристов, а самого Мережковского: он приходит к идеям несовместимости самодержавия с истинно христианским самосознанием и порочности православия, воздающего «зверю» божие, к мысли о том, что только связь освободительного движения с религиозным возрождением является непременным условием грядущего спасения России. В связи с этой общей уста-

---

вич Ф. И. Чаадаев—Чацкий. — Вопросы истории и теории литературы. Тюмень, 1975, с. 54—61. Чаадаеву Мережковский посвятил специальную статью (Мережковский Д. С. Невоенный дневник. 1914—1916. Пг., 1917, с. 147—163).

[53] Мережковский Д. Александр Первый, т. 1, с. 5.

[54] Там же, с. 5, 9.

[55] Этот грибоедовский образ возникает в «Александре Первом», когда заходит речь о наивно-романтическом пафосе и идейной сумятице в декабристской среде — о «чухломском байронстве»; Пущин говорит Голицыну: «Да, есть-таки в нас, во всех эта дрянь. Болтуны, сочинители, Репетиловы: „шумим, братец, шумим!“» (т. 1, с. 122).

новкой Мережковского конфликты в его романах сильно модернизированы, соответственно загримированы и исторические лица, повсеместно акцентированы идеи «религиозной общественности», прокламированные всем творчеством Мережковского начиная с 1905 г. На это неоднократно указывалось в тогдашней критике. Так, Б. Садовской произнес в статье «Оклеветанные тени» решительный приговор Мережковскому и его стремлению модернизировать историю: «Упорная, почти навязчивая, как бред, идея, уже много раз повторенная автором за последние годы, вяжет романиста по рукам и ногам, а историка заставляет, может быть против желания, приписывать своим героям небывалые слова и поступки».[56]

В широкой панораме исторических лиц романа «Александр Первый» появляется и сам Грибоедов. О нем сообщается несколько историй, засвидетельствованных в его биографии, — о дуэли, о приключениях в Брест-Литовске и др. Грибоедов противопоставлен большинству изображенных Мережковским декабристов, он желчен, холоден, саркастичен, смех его — «точно сухие кости из мешка сыплются»;[57] он сомневается в себе и своем писательском даре. Александру Одоевскому Грибоедов исповедуется: «Сочинитель Фамусова и Скалозуба, следовательно, веселый человек. Тьфу, злодейство! Да мне вовсе не весело, скучно, несносно, отвратительно. Завиваюсь чужим вихрем, живу не в себе. А время летит; в душе горит пламя, в голове рождаются мысли. Отчего же я нем, нем, как гроб? Гожусь ли я на что-нибудь, умею ли писать, — право, для меня все еще загадка. Душа черствеет, рассудок затмевается; впереди темно, тоска неизвестная... <...> что мне делать, чем избавить себя от сумасшествия или пистолета, я чувствую, что то или другое у меня впереди...»[58] Он произносит и скептический приговор надеждам декабристов на народную поддержку: «Народу до нас дела нет. Он разрознен с нами навеки. Господа и крестьяне в России — двух разных племен <...> Мы — русские только в церкви».[59] Князь Голицын, наблюдая

---

[56] Садовской Б. Ледоход. Статьи и заметки. Пг., 1916, с. 130.

[57] Мережковский Д. Александр Первый, т. 1, с. 250.

[58] Там же, с. 293. — Приводимые Мережковским признания подлинны и представляют собой почти дословные цитаты из крымских писем Грибоедова к С. Н. Бегичеву от 9 и 12 сентября 1825 г. (3, 177, 181). Ср.: Пиксанов Н. К. Душевная драма Грибоедова. — Современник, 1912, № 11, с. 223—243.

[59] Мережковский Д. Александр Первый, т. 1, с. 294, 295. — Эти слова восходят к отрывку «Загородная поездка» (1826), приписывавшемуся Грибоедову (см. об этом в статье С. А. Фомичева в настоящем сборнике, с. 201—205), и к признаниям Грибоедова, воспроизведенным Ф. В. Булгариным в его «Воспоминаниях о незабвенном Александре Сергеевиче Грибоедове». Ср.: «Каким черным волшебством сделались мы чужие между своими! <...> народ единокровный, наш народ разрознен с нами, и навеки! Если бы каким-нибудь случаем сюда занесен был иностранец, который бы не знал русской истории за целое столетие, он конечно бы заключил из резкой

Грибоедова, признается сам себе: «Может быть, я не люблю его, потому что себя не люблю, боюсь его, как двойника своего <...> Жутко стало, как будто подслушал я двойника своего, который мне же обо мне рассказывал».[60] Герой романа колеблется между двумя полюсами в себе: верностью идеалу, романтическому порыву — и неверием, разочарованностью, неотразимой грибоедовской насмешкой («Сто человек прапорщиков хотят в России сделать революцию!»).[61] Приводя эту крылатую фразу, Мережковский, безусловно, хорошо знал и заверения А. А. Жандра о «полной степени участия» Грибоедова в декабристском заговоре («Если он и говорил о 100 человеках прапорщиков, то это только в отношении к исполнению дела, а в необходимость и справедливость дела он верил вполне»),[62] и те выводы, к которым пришел П. Е. Щеголев, тщательно изучивший и опубликовавший следственное дело Грибоедова («Надо думать, что Грибоедов не только идейно был близок к декабристам, но и был избран ими в члены тайного общества»; даже если будет доказано противоположное, все равно «Грибоедова должно считать <...> близким сторонником декабристов, разделявшим во многом их теоретические убеждения»).[63] Однако Мережковский сознательно акцентировал представление о Грибоедове как об одной из личин своего героя, о его двойнике-искусителе, скептике и пессимисте, не видящем реальных перспектив выхода из трагического положения России; Мережковский не учитывал, что реальный Грибоедов во многих существенных аспектах мог видеть дальше декабристов (таким он впоследствии предстанет у Тынянова в романе «Смерть Вазир-Мухтара», хотя внутренняя безысходность тыняновского Грибоедова в чем-то роднит его с Грибоедовым Мережковского).[64]

противоположности нравов, что у нас господа и крестьяне происходят от двух различных племен, которые не успели еще перемешаться обычаями и нравами» (3, 117); «... только в храмах божьих собираются русские люди; думают и молятся по-русски. В русской церкви я в отечестве, в России! <...> Мы русские только в церкви, — а я хочу быть русским!..» (А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929, с. 31). В дальнейшем мысль о розни между «господами» и «крестьянами», пройдя через сознание и творчество Достоевского, Толстого, через народническую публицистику, вновь оживет под пером Блока уже как проблема «интеллигенции» и «народа» и привлечет всеобщее внимание, в том числе и Мережковского, который не разделял целиком взглядов Блока, считал, что «народ» и «интеллигенция» «тянутся друг к другу», но вместе с тем включил в роман грибоедовские высказывания, придав тем самым повествованию непосредственную актуальность.

[60] Мережковский Д. Александр Первый, т. 1, с. 292—293.

[61] Там же, с. 294.

[62] К биографии А. С. Грибоедова (Из неизданных материалов Д. А. Смирнова). — Ист. вестн., 1909, т. CXVI, № 4, с. 148—149.

[63] Щеголев П. Е. А. С. Грибоедов и декабристы. СПб., 1904, с. 40.

[64] См.: История русской советской литературы в 4-х т., т. 2. М., 1967, с. 342—344.

Совершенно новый поворот грибоедовская тема обнаружила у Блока. Блок был далек от той тенденциозной интерпретации идей Грибоедова и смысла его судьбы, которую проводит Мережковский. У него как будто стала складываться своя концепция личности Грибоедова и внутреннего содержания его комедии, которая, однако, не получила законченного выражения. В 1905 г., студентом университета, Блок по заданию проф. С. А. Венгерова составляет подробный систематизированный обзор критической литературы о Грибоедове.[65] Это компилятивная работа, не содержащая пока личного отношения Блока к Грибоедову. Позже Блок начинает видеть в Грибоедове загадочную фигуру, его захватывает трагизм грибоедовской судьбы, предопределенность этого трагизма и то исключительное положение в литературной среде начала XIX в., которое Грибоедов, по мнению Блока, занимал.

Уже в статье «О драме» (1907) Блок подчеркивает двойственность Грибоедова: «Петербургский чиновник с лермонтовской желчью и злостью в душе», «неласковый человек с лицом холодным и тонким, ядовитый насмешник и скептик» — и автор «гениальнейшей русской драмы», не имевший ни предшественников, ни последователей, равных себе.[66] Здесь отношение к Грибоедову выражено четко: двойственность, неоднозначность натуры Грибоедова важны Блоку прежде всего. Эта двойственность, противоречивость, за которой Блок проводит скрытую мятежность, неуспокоенность автора «Горя от ума», и роднит его, по мнению Блока, с эпохой рубежа XIX—XX вв. В статье «Судьба Аполлона Григорьева» (1915) Блок объединяет Грибоедова с Пушкиным, находя, что именно они «заложили твердое основание зданию истинного просвещения».[67] В то время, когда создавалась статья об Ап. Григорьеве, Блок, по свидетельству С. М. Соловьева, «был страшно увлечен Грибоедовым, говорил даже: „он мне дороже Пушкина". Развивал мысль о „пушкинско-грибоедовской культуре", которая, по его мнению, была уничтожена Белинским, отцом современной интеллигенции».[68]

Скрытый драматизм судьбы, необратимость рокового исхода и, вместе с тем, гениальные прозрения, постоянная неуспокоенность и искания новых путей в искусстве — вот что видит Блок в Грибоедове.

Именно его Блок считает предшественником тех мятежных исканий, которые составляют наиболее характерную черту

---

[65] См.: Очерк литературы о Грибоедове. — В кн.: Блок А. А. Собр. соч., т. 11. Изд-во писателей в Л., ‹1934›, с. 81—130. Письма Блока к С. А. Венгерову об этой работе опубликованы Н. Т. Панченко (см.: Блоковский сборник. II. Тарту, 1972, с. 337—339).

[66] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 168.

[67] Там же, с. 488.

[68] Соловьев С. Воспоминания об Александре Блоке. — В кн.: Письма Александра Блока. Л., 1925, с. 38.

русской литературы. В статье «Судьба Аполлона Григорьева» Блок пишет: «Есть постоянное какое-то бледное мерцание за его жизнью; но оно пропадает, всегда тонет в подробностях жизни. Словно так много дыма и чада, что лишь на минуту вырвется пламенный язык; прозрение здесь, близко, мы уже готовы причислить его лик к ликам Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Соловьева. Тут бурые клубы дыма опять занавешивают пламень».[69] Ап. Григорьев и Грибоедов, Грибоедов и Фет — для Блока явления одного ряда, во всех них горит мятежный огонь, занавешенный «клубами дыма» — бытом, житейской судьбой, повседневностью. Блок замышляет в эти годы большую работу о Грибоедове, которая так и осталась неосуществленной. В дневнике от 30 мая 1912 г. имеется запись: «План (давнишний): *Грибоедов* (моя работа о нем — у Венгерова. Заметки в записной книжке)».[70] Грибоедов — и как личность, во всем драматизме его судьбы, и как писатель, автор «Горя от ума», «до сих пор не разгаданного и, может быть, величайшего творения всей нашей литературы»,[71] — занимал в сознании Блока очень большое место. Но только по отдельным высказываниям и намекам мы можем догадываться о том, что именно искал и находил в нем Блок.

Не случайно интерес к Грибоедову обостряется у Блока в начале 1910-х годов, когда русская литература подводила итог большому периоду истории, истоки которого находятся, по мысли Блока, в петровском времени. От Петра I до Пушкина — один отрезок, от Пушкина и Грибоедова до современности — второй, завершающий отрезок. Личность человека за это время неузнаваемо преображается; человек, затянутый «мировым водоворотом» истории, как бы теряет себя, перестает существовать как индивидуальность. Все эти сложные рассуждения Блок попытался изложить в незаконченной поэме «Возмездие», над которой он начал работать в 1910 г., и в предисловии к ней, написанном в 1919 г. Здесь концепция личности Грибоедова и концепция блоковской поэмы как будто проясняются. Грибоедов объединяется с Чацким в общих мечтах «о невозможном», как сказал Блок в первой редакции поэмы:

...службы долг не помешал
Ему увидеть в сне тревожном
Бред Чацкого о невозможном
И Фамусова шумный бал...

И здесь же, характеризуя «героя» поэмы, мятежного «демона», прототипом которого послужил отец поэта, Александр Львович, Блок пишет:

---

[69] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5, с. 490.
[70] Там же, т. 7. М.—Л., 1963, с. 147.
[71] Там же, т. 6. М.—Л., 1962, с. 138—139.

Его прозрения глубоки,
Но их глушит ночная тьма,
И в снах холодных и жестоких
Он видит «горе от ума»...[72]

Под «невозможным» здесь следует, видимо, понимать некую идеальную норму существования людей, опошленную и сниженную нынешними — дворянскими, буржуазными — условиями жизни. Выразителями этого «идеала», этих неясных и в определенных условиях «тревожных» и «мятежных» порываний оказываются и Грибоедов, и Чацкий.

Однако в дальнейшем грибоедовский психологический тип претерпевает существенную и знаменательную в понимании Блока эволюцию. Радикализм устремлений, не подкрепленный действием и подлинной любовью к людям, вырождается, его место заступает рефлексия; демонизм как таковой снижается, мельчает. Воплощением этих качеств в глазах Блока и был его отец, в юности блестящий ученый, с порывами к неведомому, в старости скупой и мелочный человек. Его наследие Блок чувствовал в себе всегда; и мятежность, и сознание бесплодности всех порываний одолевали его в течение всего зрелого периода творчества. В дневниковых набросках к «Возмездию» имеется такая важная запись: «Отец мой — наследник (Лермонтова), Грибоедова, Чаадаева, конечно. Он *демонски* изобразил это в своей незаурядной „классификации наук“: есть сияющие вершины (истина, красота и добро), но вы, люди, — свиньи, и для вас все это слишком высоко, и вы гораздо правильнее поступаете, руководясь в своей *политической по преимуществу* (верх жестокости и иронии) жизни отдаленными идеалами... юридическими (!!!). Это ли не *демонизм*? Вы слепы, вы несчастны, копайтесь в политике (ласкающая печаль демона) и не поднимайте рыла к сияющим вершинам (надмирная улыбка презрения — демон *сам* залег в горах, «людям» туда пути нет). Все это — в несчастной оболочке А. Л. Блока, весьма грешной, похотливой...»[73]

Здесь дана сложная и своеобразная интерпретация как личности Грибоедова, так и образа Чацкого; здесь же мы можем усмотреть блоковское отношение к «до сих пор не разгаданному», по его словам, смыслу «Горя от ума». Чацкий в глазах Блока вырастает в грандиозную, «надмирную», демоническую фигуру; его бегство с бала интерпретируется в таком контексте рассуждений как высшее проявление его *демонской* сущности. Но к двадцатому веку радикализм вырождается, черты личности мельчают, стираются, «демон» оказывается жертвой своих же порывов.

---

[72] Там же, т. 3. М.—Л., 1960, с. 442. — На Блока произвела сильное впечатление версия о том, что Грибоедов вначале увидел свою комедию во сне и, следовательно, «Горе от ума» есть запись «тревожного» сновидения.

[73] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 112.

Показательно, что Грибоедов и Чацкий вызывают в сознании Блока ассоциации не только с «Демоном» Лермонтова, но и с демонами Врубеля. Сила, оказавшаяся роковой (ибо она не подкреплена реальным действием), изживает самое себя в эпоху, когда на арену истории выходит народная масса, являвшаяся, по мысли Блока, «бессознательным носителем духа музыки» — единственного в мире творческого, созидательного начала.

Таким был подход к Грибоедову и его комедии со стороны Блока. Ему важно было уяснить для себя, что и в личности Грибоедова, и в содержании его комедии выразила себя большая и самостоятельная сфера русской культуры. Но Блок во всех случаях смотрел на своих предшественников с точки зрения своего исторического времени. И ему оказывались дороги и родственны не только радикализм, мятежность, заложенные в основе «пушкинско-грибоедовской» культуры, но и дальнейшая эволюция этих качеств, их преображение в новых исторических условиях.[74]

Иную оценку образ Чацкого получил у другого современника Блока — Бунина, стоявшего, как известно, на иных по отношению к революции позициях. Бунин вспомнил комедию Грибоедова поздно, уже в эмиграции, когда он работал над автобиографическим романом «Жизнь Арсеньева». Здесь, переосмысляя свое прошлое и прошлое России, он приходит к мысли о том, что в жизни России в предреволюционные десятилетия постепенно брали верх не созидательные, а разрушительные силы, изнутри подтачивавшие всеобщее довольство и зажиточность. Бунин связывает действия этих сил с какими-то изначальными свойствами русского национального характера, которые и восхищают, и возмущают его. И вот тут в сознании Бунина всплывает образ Чацкого как носителя радикальных, но гибельных идей и стремлений, нарушающих планомерный созидательный труд. Во второй книге «Жизни Арсеньева» читаем: «Ах, эта вечная русская потребность праздника! Как чувственны мы, как жаждем упоения жизнью, — не просто наслаждения, а именно упоения, — как тянет нас к непрестанному хмелю, к запою, как скучны нам будни и планомерный труд! <...> разве не исконная мечта о молочных реках, о воле без удержу, о празднике была одной из главней-

---

[74] Блок не был одинок в попытках соотнести образы грибоедовской комедии с миросозерцанием начала века. Так, например, известный театральный критик того времени А. Р. Кугель в позднейшей статье «Миллион терзаний» (1926) попытался прочертить линию преемственности предельно далеко, впрочем, без особого внимания к историческому содержанию «Горя от ума». «Чацкий, — писал он, — предтеча русского декадентства, русских ницшеанцев, бальмонтовского „оргиазма“ и его „уйдите боги, уйдите люди“. Все уйдут, а он останется один. Пожелание Бальмонта уже случилось, совершилось задним числом с Чацким» (Кугель А. Р. Русские драматурги. Очерки театрального критика. М., 1934, с. 33—34. Перед загл. псевд. Homo Novus).

ших причин русской революционности?<...> Как! Служить в канцелярии губернатора, вносить в общественное дело какую-то жалкую лепту! Да ни за что — „карету мне, карету“!»[75] «Служить в канцелярии губернатора» Бунину теперь кажется делом более важным, нежели вскрывать общественные пороки. И поэтому объективно Бунин оказывается не на стороне Чацкого, поскольку он не приемлет его радикализма и разоблачительного характера его речей. Чацкий бежит от трудностей, по мысли Бунина, вместо того чтобы спокойным трудом и честной деятельностью способствовать искоренению зла.

---

[75] Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 6. М., 1966, с. 83.

Ю. А. ГОЛОВАШЕНКО

Проблемы сценического истолкования «Горя от ума»

1

Обращение русских театров к комедии Грибоедова выдвинуло перед ними прежде всего проблему сценического реализма. В различные периоды эта проблема решалась по-разному. На критику его пьесы Грибоедов отвечал, что ее эпизоды протекают «так же, как в натуре всяких событий, мелких и важных», — ему была необходима именно *натуральность* изображаемого; он говорил о том, что пишет, как живет, — «свободно и свободно», и, характеризуя свою поэтику, признавался в ненависти к карикатурам и в желании создавать «портреты и только портреты» (3, 168—169). Грибоедов не хотел следовать Корнелю, Расину или Мольеру, которые, по его выражению, «вклеивали» свои дарования «в узенькую рамочку трех единств» и «не дали волю своему воображению расходиться по широкому полю».[1] Поэтому А. Н. Островский имел право сказать о Грибоедове, что именно он «внес живую струю жизненной правды в русскую драматическую литературу»,[2] а П. С. Мочалов, как это заметили его современники, играя Чацкого, искал новые приемы игры.[3]

После первых же представлений отдельных картин «Горя от ума» в Петербурге было отмечено, что в пьесе «все резкое извлечено из наших нравов и обычаев», что ежедневно «можно примешивать к разговорам стихи из сей комедии, и они всегда будут кстати, о чем бы вы ни говорили, если только почерпнете предмет из нашего быту».[4] Это требовало от театрального искусства новой культуры, нового понимания сценичности, в частности нового взгляда на ансамбль. Драматург опережал театр своей эпохи. И не случайно, характеризуя «Горе от ума», П. А. Катенин 17 февраля 1825 г. писал Н. И. Бахтину: «Стихи вольные, легкие и разговорные, побочные лица, являющиеся на один миг, мастерски

[1] А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929, с. 9.
[2] Островский А. Н. Речь на ужине в тифлисском кружке 26 октября 1883 г. — Полн. собр. соч., т. 12. М., 1952, с. 187.
[3] См. об этом в статье: Филиппов В. А. «Горе от ума» в Малом театре. — В кн.: Малый театр. «Горе от ума». М., 1947, с. 65.
[4] Т. В. Русский театр. Московский бал, или 3-е действие из комедии «Горе от ума», соч. А. С. Грибоедова. Представление 5 февраля, на Большом театре. — Сев. пчела, 1830, 11 февр., № 18, с. 2.

отрисованы; жаль только, что эта фантасмагория не театральна; хорошие актеры этих ролей не возьмут, а дурные их испортят».[5] Как видно из контекста письма, Катенин считает массовые эпизоды комедии не театральными потому, что каждый «на один миг» появляющийся персонаж по-своему значителен, в чем состояла важная новизна пьесы для тогдашней сцены, не менее существенная, чем достоверность показываемых обычаев и нравов.

Однако долгое время даже в Малом театре — этой цитадели русского реализма — «натуральности» в «Горе от ума» недоставало. Театр игнорировал реальность черт эпохи и среды, изображенных Грибоедовым; следуя привычным канонам, нарушал авторскую характеристику некоторых эпизодов пьесы. Например, ее играли в костюмах, современных постановкам, а не грибоедовскому времени; бал у Фамусова превращали в своего рода дивертисмент, где центром становился большой полонез, танцуемый под звуки оркестра, и так происходило в течение пятидесяти лет со дня первого исполнения пьесы.[6]

Иной принцип реалистического сценического воплощения характеризовал «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра 1906 г. Режиссер спектакля Вл. И. Немирович-Данченко придавал большое значение реальности, жизненной достоверности всех действующих лиц как принадлежащих к определенному обществу определенного времени, реальности и достоверности всех деталей обстановки и соответствию всего происходящего на сцене авторским указаниям. По выражению Вл. И. Немировича-Данченко, театр ставил перед собой задачу «реставрации» грибоедовской комедии «как произведения глубоко реалистического».[7] Этим объясняется появление в спектакле таких «житейских» фигур, как, например, старичок слуга, вяжущий чулок на глазах у зрителей, которого исследователь сценической истории «Горя от ума» в Художественном театре В. Я. Виленкин позже назвал деталью «инвентаря эпохи».[8] По свидетельству другого исследователя, Н. Е. Эфроса, самым сильным в спектакле было изображение историко-бытовых черт и особенностей грибоедовской Москвы; она воспринималась на сцене — в соответствии с поэтикой первого периода деятельности Московского Художественного театра — как «кусок жизни». Н. Е. Эфросу принадлежит и мысль о том, что Художественный театр в своих ранних спектаклях «кокетничал» разными сценическими деталями, в которых искал жизненную правду, правду быта и поведения людей, впадал в крайности, стремясь точнее передать стиль грибоедовского времени, ма-

[5] Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. СПб., 1911, с. 77—78.

[6] См.: Филиппов В. А. «Горе от ума» в Малом театре, с. 63—65.

[7] Немирович-Данченко Вл. И. «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра. — В кн.: «Горе от ума». Постановка Московского Художественного театра. Пг.—М., 1923, с. 6.

[8] Виленкин В. Я. «Горе от ума» в Художественном театре. — В кн.: А. С. Грибоедов. «Горе от ума». К 40-летию МХАТ СССР им. М. Горького. М., 1939.

перу одеваться и приметы обстановки.[9] Создатели спектакля не учли своего рода предостережения И. А. Гончарова, писавшего, что в «Горе от ума» «местный колорит слишком ярок и обозначение самых характеров так строго очерчено и обставлено такою реальностью деталей, что общечеловеческие черты едва выделяются из-под общественных положений, рангов, костюмов и т. п.».[10]

Противопоставляя свою работу предшествующим постановкам, Немирович-Данченко отстаивал принцип своего театра — «жить образами».[11] В контексте эти слова надо понимать как утверждение искусства переживания, боязнь тех особенностей стиля Грибоедова, которые могли бы повести к романтической приподнятости актерской игры; воюя с этим, Немирович-Данченко опровергал мнение своих противников, считавших «низменным и вульгарным» то тяготение к непременной естественности, которое было главенствующим в реализме Художественного театра ранних лет, определяя одну из важнейших сторон его реформы сценического искусства.

Немирович-Данченко сам признал, что в его истолковании «Горя от ума» 1906 г. «были излишества в реализме, от которых <...> театр отделывался с каждым возобновлением» спектакля, что ему не всегда удавалось достичь того, чтобы «бытовая и психологическая насыщенность не тяжелила, а лишь обостряла общую форму комедии». Например, он указывал на то, что крестьянский акцент речи, приданный звучанию текста роли Лизы, очень скоро стал «резать ухо», «дисгармонировать с красотой и музыкальностью» грибоедовского стиха. Более того, Немирович-Данченко признал, что исполнители спектакля «в стремлении к жизненности снизили идеологическое звучание пьесы», подобно тому, как «в борьбе с театральщиной снизилась театральность» грибоедовского произведения. По мере развития своего искусства режиссура и артисты постигали, что в «Горе от ума» «должна сохраняться *красота стиха* и *красота рифмы*», при этом не за счет простоты русской речи; что интонации должны быть и жизненными, и яркими. По словам Немировича-Данченко, цель заключалась в достижении «художественного аристократизма».[12] «Аристократизмом» он именовал, очевидно, гармоническое произнесение стихов со сцены, за которое ратовал А. Блок в период его работы в Большом Драматическом театре.[13]

---

[9] См.: Эфрос Н. Е. «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра. — В кн.: «Горе от ума». Постановка Московского Художественного театра, с. 128, 130.

[10] Гончаров И. А. Мильон терзаний. — Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1955, с. 11.

[11] Немирович-Данченко Вл. И. «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра, с. 8.

[12] Там же, с. 11, 37, 12, 117—118.

[13] См. об этом, например, в речи А. Блока, обращенной к актерам Большого Драматического театра и произнесенной им 19 мая 1919 г. (в кн.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962, с. 354—355).

Когда в 1928 г. комедию Грибоедова поставил Вс. Э. Мейерхольд, опорой для создаваемого им спектакля он сделал строки из «Литературных мечтаний» В. Г. Белинского, где критик утверждал, что комедия есть та же драма, «как и то, что обыкновенно называется трагедиею»; Мейерхольду было важно передать в своем сценическом произведении «желчный *гумор* <...> грозное негодование, которое не улыбается шутливо, а хохочет яростно».[14] Цитируя эти слова Белинского, ссылаясь на него и в своих интервью,[15] и на репетициях с актерами Театра им. Мейерхольда, режиссер нащупывал те особенности жанра «Горя от ума», те черты поэтики этой пьесы, которые были бы сродни «музыкальному реализму» как стилю или художественному направлению. На этом пути возникал замысел общего плана спектакля с двумя роялями на сцене, на которых Чацкий играл то лицом к публике, то спиною к ней.[16] На этом же пути развивался замысел музыкального оформления сложнейшего по своей партитуре сценического опуса Мейерхольда.

В своих требованиях к музыке как компоненту спектакля театр исходил из «принципа воздействия музыкальной творческой энергии».[17] Эта энергия в «Горе уму» (название спектакля было взято из черновиков Грибоедова) должна была проявляться в импровизациях Чацкого, как бы «излучаясь». «Договаривая» произносимые им слова, музыка должна была помочь зрителям почувствовать динамику внутренней жизни молодого человека, обостренность его жизнеощущения. Общее же музыкальное решение спектакля состояло в том, что музыкальные образы углубляли характеристики персонажей, вернее, их групп: «фамусовской Москвы» и Чацкого, окруженного товарищами, придуманными Мейерхольдом.

«Мелко-кабацкая, мещански развращенная <...> французско-венско-московского диалекта» музыка Фамусова и его быта противостояла «высокой» музыке Чацкого (подобранной и инструментованной композитором Б. В. Асафьевым).[18] К ее отбору в спектакле режиссер и актеры возвращались снова и снова. Вопрос о том, что именно будет звучать в спектакле, в частности на роялях, решался особенно тщательно.

Если в спектакле Московского Художественного театра по сравнению со спектаклями Малого театра дореволюционной поры искалось точное соответствие авторской ремарке (танцы у Фаму-

---

[14] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1. М.—Л., 1953, с. 81.

[15] См., например: Как Мейерхольд ставит «Горе уму». — Комс. правда, 1928, 2 марта, № 53.

[16] См.: Стенограммы репетиций «Горе уму». Репетиция 23 ноября 1927 г. (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 556, 557). В дальнейшем при ссылках на эти стенограммы в тексте статьи указывается дата репетиции.

[17] Асафьев Б. В. О музыке в «Горе уму». — Современный театр, 1928, № 11, с. 223.

[18] Там же.

сова шли «под фортепьяно» (52), а не под звуки большого бального оркестра), то в спектакле Театра им. Мейерхольда поиски шли совсем в другом плане. Добивались не бытовой, житейски достоверной точности, а точности смысловой, образной.

Раздумывая о музыке Листа, Мейерхольд был склонен согласиться, чтобы в спектакле звучали произведения этого композитора, — он мотивировал это тем, что Лист примечателен своим «страшнейшим напряжением». Он добавлял, что не выносит Чайковского, за исключением некоторых отдельных мест в его симфониях. Скрябин привлекал режиссера тем, что у него есть «дьявольская экстазность». Но тут же называлось и имя Глюка. Одно было неизменно: музыкальная тема Чацкого — это пламень («пламенные аккорды»), и сам Чацкий на сцене — не просто музицирующий молодой человек, а музыкант-виртуоз. Спектаклю нужна была музыка не только энергичная, но и обладающая «утрированной напевностью» (репетиция 24 ноября 1927 г.). Вероятно, поэтому среди имен композиторов, к которым обращалась мысль Мейерхольда во время репетиций спектакля, возникало, например, и имя Брамса, с его широтой и свободой ритмов (репетиция 24 ноября 1927 г.).

Мейерхольд настаивал на том, чтобы в музыкальное оформление спектакля вошли творения Бетховена и Баха. Он хотел звучаний бурлящих, думал об острых гармониях, о музыке «скерцообразной», добивался, чтобы в аккордах исполняемых Чацким музыкальных отрывков, «импровизаций», как и в репликах роли, ощущалась бы едкость (репетиция 23 ноября 1927 г.).

Соответственно строилась и речевая партитура роли. Режиссер хотел, чтобы речь Чацкого лилась декламационно, как будто произносятся строфы из Сумарокова, Державина — и даже из Софокла (репетиция 24 ноября 1927 г.). Впрочем, одновременно отвергались параллели с ритмами гекзаметра. В манере произнесения слов должна была сочетаться «воздушность» и «колкость» (репетиция 27 ноября 1927 г.). Отрицая «надсоновскую печаль», Мейерхольд добивался пушкинских звучаний (репетиция 1 декабря 1927 г.). То и дело в обращениях к актерам у Мейерхольда возникали сопоставления Чацкого и Лермонтова. Так, ища звучание фразы «И все-таки я вас без памяти люблю» (с. 27), Мейерхольд говорил исполнителю роли Чацкого: «Лермонтов мог бы так» (репетиция 30 ноября 1927 г.). «Стаккато» (репетиция 2 декабря 1927 г.), «скерцо» (репетиция 21 декабря 1927 г.) — эти музыкальные определения снова и снова назывались на репетициях в поисках речевой стилистики спектакля, в поисках звучания грибоедовского стиха. Мейерхольд хотел, чтобы фразы Чацкого достигали «эпиграмматических эффектов» (репетиция 21 декабря 1927 г.), вызывали ощущение «бурлящего потока» (репетиция 1 декабря 1927 г.).

В отдельных случаях смысл той или иной сцены, того или иного момента действия усиливался при помощи неожиданных

и даже эксцентрических приемов; так, в придуманном режиссером месте действия — в тире — Чацкий несколько раз стрелял после важных для его роли фраз, например после слов: «Я странен, а не странен кто ж?» (59) (репетиция 23 декабря 1927 г.).

«Три акта трагифарса и четвертый — трагедия», — так определял Мейерхольд жанр спектакля (репетиция 23 ноября 1927 г.). Условность формы сценического искусства была у него откровенной и резкой; открытой и резкой была и жанровая характеристика «Горя уму».

Когда изучаешь иконографию, запечатлевшую спектакли Московского Художественного театра разных редакций, поражаешься выразительности типов и типажей, возникавших на сцене, живости и красоте обстановки, в которой они появлялись. Ленты, кружева, перья, тяжелые складки атласных платьев, драгоценности, кресла с выгнутыми спинками, картины в строгих рамах — все живое, словно дышащее, передающее атмосферу «куска жизни». Сценические интерьеры — как подлинные комнаты. Это характерно для декораций М. В. Добужинского и В. А. Симова, а позже — В. В. Дмитриева. Совсем иное у художника В. А. Шестакова, оформлявшего «Горе уму» в Театре им. Мейерхольда. Цветовые щиты, «интенсивно окрашенные», как подчеркивал сам автор декораций (при их помощи художник и режиссер могли «монтировать четкие кадры» сценического действия); использование различных материалов — дерева, жести, меди, — по-разному обработанных, полированных, окрашенных, никелированных; свет, разбрасываемый по углам сцены при помощи огромных отражателей.[19] Все для того, чтобы театральная площадка могла мгновенно трансформироваться. И как основа сценической конструкции — лестница, «вздыбленность» которой создавала ощущение трагизма происходящего.

Проблема сценического реализма «Горя от ума» остается важной до сих пор и решается по-прежнему не однозначно. Можно сказать, что давно устарели, отжили приемы гротеска, вряд ли уместные для грибоедовской комедии. Тридцать шесть клеток с попугаями в оформлении дома Фамусова и двенадцать княжон вместо шести в спектакле Академического театра драмы в Ленинграде (ныне носящем имя А. С. Пушкина), который был поставлен К. П. Хохловым в декорациях И. М. Рабиновича (1928), сегодня, конечно, показались бы наивным провинциализмом, «мейерхольдовщиной», против которой восставал сам Мейерхольд. Но различные решения эпизода клеветы, сплетни о сумасшествии Чацкого в Художественном театре и в Театре им. Мейерхольда представляются правомерными, хотя они и противостоят друг другу по отбору сценических выразительных средств.

---

[19] Шестаков В. А. Оформление спектакля «Горе уму». — Современный театр, 1928, 13 марта, № 11, с. 224.

Вл. И. Немирович-Данченко хотел, чтобы этот эпизод имел обобщенный характер, передаваемый, однако, средствами жизненными. «Клевета на глазах зрителя должна распространяться, как огонь по степи. Затлелась маленькая травка, а потом огонь пошел лизать все вокруг, легкий треск перешел в зловещий глухой шум, и скоро все обращается в удушливый пожар».[20] Исследователь истории Московского Художественного театра Н. Е. Эфрос подтверждает, что были показаны «и психология, и механизм сплетни»: «Закопошились первые змейки клеветы... Заструились первые слова сплетни... Ползли с тихим шипом... нарастали в силе и звучности...»[21] Движение злой молвы было показано именно средствами *движения.*

Этот же эпизод — один из наиболее знаменитых в мейерхольдовской режиссуре — в Театре им. Мейерхольда был показан при помощи доведенного до крайности контраста. Сплетня ползла вдоль длинного, вытянутого по всей авансцене стола, за которым сидели гости Фамусова, почти не двигавшиеся, словно застывшие, как некие манекены. Не люди, а фантомы — воплощение злой и страшной внутренней силы. Зловещая активность при внешней неподвижности. Было бы несправедливым сказать, что так не могло бы происходить в жизни. И все же жизненная реальность тут сближалась с формой кошмара.

Если эволюционировало понимание реализма Художественным театром, то эволюция происходила и во взглядах Мейерхольда на то, в каких формах надо на сцене передавать грибоедовскую правду. В 1924 г., когда он впервые намеревался поставить «Горе от ума» в Театре Революции, режиссер хотел, чтобы на сцене появились «маски звериного быта», окружающие Чацкого, и для этого думал идти в спектакле путями недавно показанного «Леса».[22] В 1935 г. ему казалось важным показать «весь блеск» эпохи, изображенной в комедии, чтобы на фоне жизненно достоверной роскоши «чудовищно выпукло» обнажить дикую сущность помещичьей России.[23]

Опус 1935 г., кстати посвященный не только пианисту Л. Оборину (ему была посвящена первая редакция спектакля), но и Мэй-Лань-фану, характеризуется усилением таких реалистических черт в поэтике спектакля, как конкретность вещественного оформления, отказ от «элементов схематизма», которые, по признанию самого Мейерхольда, наличествовали в спектакле 1928 г. Конкретность, достоверность придавали второй редакции «Горя уму» бóльшую убедительность; выразительные средства театра оттачивались; шел

[20] Немирович-Данченко Вл. И. «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра, с. 106.

[21] Эфрос Н. Е. «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра, с. 132.

[22] См.: Февральский А. В. «Горе уму». — Театральная декада, 1935, 1—10 дек., № 32, с. 5.

[23] «Горе уму». Беседа с Вс. Мейерхольдом. — Веч. Москва, 1935, 13 ноября, № 260.

процесс обогащения искусства Мейерхольда — от плаката к художественному полотну, от чертежа к картине, от масок к портретам.

Споры вокруг формы спектакля Мейерхольда продолжались и в 1935 г. И. Г. Эренбург с уверенностью защищал спектакль как произведение реалистическое: «Реализм предполагает некую эссенцию, синтез, идею страстей, столкновений, эпох. Когда эту эссенцию разбавляют водой (притом вряд ли чистой), получается тот натурализм, который теперь борется с достижениями Вс. Э. Мейерхольда <...> Реализм — не выцветшие обои, не еда на сцене взаправду, то есть с бутербродами».[24]

2

Как играть роль Чацкого? Эта проблема была нелегкой для русских актеров. Мнение А. С. Пушкина о молодом герое грибоедовской комедии как о пылком, благородном и добром малом, который провел «несколько времени с очень умным человеком», обогатился «мыслями, остротами и сатирическими замечаниями» своего творца, но непростительно расточает свой ум, мечет бисер перед Репетиловым и ему подобными,[25] не было безосновательным. И В. Г. Белинский считал Чацкого смешным потому, что он читает проповеди перед чужими ему людьми, которые его понять не могут. Зачем он «не искал круга более по себе»?[26] — задавал вопрос Белинский, и в этом вопросе бесспорно было заключено зерно истины.

Впрочем, П. С. Мочалову было трудно играть Чацкого не по этим причинам. Для него были сложны новый стиль, новая манера изображения. С самого начала пьесы он чувствовал себя «не в своем амплуа, не на своем месте». «Эта развязность Чацкого и игривая болтовня, смех, его язвительные сарказмы, блестящие остроты с неподдельной веселостью и шуткой — да я никогда подобных ролей не играл и не умею играть», — признавался артист. Добавим, подобных ролей в русской драматургии и не было. Мочалов рассказывал о своем восприятии Чацкого: «Второе-то действие особенно ставит меня в тупик. Ну как эта тирада: „А судьи кто?“ — втянет меня в трагический тон? То же и в остальных действиях, особенно в четвертом, где Чацкий как угорелый мечется с ругательствами на все и всех; я со своими трагическими замашками могу исказить бессмертное творение Грибоедова...»

Стоит сразу указать на мнение рецензентов, писавших о Мочалове в роли Чацкого, что он «представлял не светского человека» (в этом состоял упрек критики актеру) и что в четвертом акте он «был очень хорош, несмотря на свою неуклюжесть во фраке...»[27]

---

[24] Эренбург И. Г. «Горе уму». — Изв., 1935, 24 ноября, № 273.
[25] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13. М.—Л., 1937, с. 138.
[26] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 3. М.—Л., 1953, с. 480, 481.
[27] См.: Филиппов В. А. «Горе от ума» в Малом театре, с. 64, 65.

Споры о Чацком длятся и сейчас. И. А. Гончаров, подчеркивая, что все персонажи комедии Грибоедова для всех ясны, «только о Чацком многие недоумевают: что он такое?», предсказывал: «...разноречия не кончились до сих пор и, может быть, не кончатся еще долго».[28]

Вл. И. Немировичу-Данченко, захотевшему по-новому поставить пьесу Грибоедова, казалось, что главное в роли — влюбленность Чацкого в Софью; он не однажды повторял это. Режиссер опасался — пусть даже пылкого — резонерства. Именно реакцией на резонерство назовет трактовку «Горя от ума» в Художественном театре В. Я. Виленкин.[29] «Влюбленный молодой человек — вот куда должно быть направлено все вдохновение актера в первом действии. Остальное — от лукавого», — категорически утверждал Немирович-Данченко.[30] «Некоторым образом Ромео»; «протестант отодвигается в тень», — так оценивал Н. Е. Эфрос Чацкого на сцене Художественного театра в дореволюционных постановках. Исследователь рассказывает о спорах режиссера и артиста (В. И. Качалова): артисту казалось, что Чацкий прежде всего борец, «рыцарь свободного духа», «герой общественности»; режиссер же настаивал на том, что обличителем Чацкий делается по мере развития действия и даже помимо своего желания.[31]

В 1915 г., оглядываясь назад и оценивая сделанное, Немирович-Данченко написал с горечью: «Увы <...> наше „Горе от ума“ сведено к красивому зрелищу, лишено самого главного нерва — протеста, лишено того, что могло бы лишний раз дразнить и беспокоить буржуазно налаженные души». Он отвергал красоту, лишенную того революционного духа, «без которого не может быть никакого великого произведения».[32] Эти мысли предшествовали его новой работе над «Горем от ума».

Размышляя о том, как надо играть грибоедовскую комедию, Немирович-Данченко в 1923 г. пишет: «Грубая ошибка в постановке „Горя от ума“ заключалась именно в том, что центр пьесы перемещался из интимных отношений Софьи, Чацкого, Фамусова и Молчалина в сторону „галереи типов“, „общественного значения“ и разных комментариев публицистического характера». «Не худо, чтоб все это актер *знал,* но *жить* этим в непрерывном течении пьесы не может художник сцены, ее динамики», — завершал режиссер свои рассуждения.[33] Сценическую динамику он искал

---

[28] Гончаров И. А. Мильон терзаний, с. 9.

[29] См.: Виленкин В. Я. «Горе от ума» в Художественном театре, с. 11.

[30] Немирович-Данченко Вл. И. «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра, с. 66.

[31] См.: Эфрос Н. Е. «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра, с. 136, 138, 68.

[32] Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие, т. 2. Избранные письма. М., 1954, с. 328 (письмо Вл. И. Немировича-Данченко Л. Я. Гуревич от 8 апреля 1915 г.).

[33] Немирович-Данченко Вл. И. «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра, с. 96.

в личных чувствах Чацкого. Вместе с тем, работая над комедией, которая должна была снова появиться в репертуаре Художественного театра к его сорокалетию (т. е. в 1938 г.), Немирович-Данченко хотел добиться того, чтобы Чацкий соединил в себе черты «провозвестника новых идей свободы» и влюбленного молодого человека.[34] И именно «насыщенный идеологией, нигде не нарушающий правды жизни и в то же время ярко театральный» спектакль 1938 г. В. Я. Виленкин назвал синтезом «основных элементов сценического творчества», как их понимал тогда Немирович-Данченко.[35]

В те же годы о «Горе от ума» писал К. С. Станиславский, заканчивавший одно из своих сочинений, начатое еще в 1907 г.:

«Допустим, что мы играем „Горе от ума" Грибоедова и что сверхзадача произведения определяется словами: „Хочу стремиться к Софье". В пьесе много действий, оправдывающих такое наименование.

Плохо, что при такой трактовке главная, общественно-обличительная сторона пьесы получает случайное, эпизодическое значение. Но можно определить сверхзадачу „Горя от ума" теми же словами „хочу стремиться", — но не к Софье, а к своему отечеству. В этом случае на первый план становится пламенная любовь Чацкого к России, к своей нации, к своему народу.

При этом общественно-обличительная сторона пьесы получит большее место в пьесе, и все произведение станет значительнее по своему внутреннему смыслу.

Но можно еще больше углубить пьесу, определяя ее сверхзадачу словами: „Хочу стремиться к свободе!" При таком стремлении героя пьесы его обличение насильников становится суровее, и все произведение получает не личное, частное значение, как в первом случае — при любви к Софье, не узко национальное, как во втором варианте, а широкое, общечеловеческое значение».[36]

Если можно в порядке гипотезы говорить о влиянии «Леса» Мейерхольда (1923) на «Горячее сердце» Станиславского (1926), то, наверное, можно задуматься и над тем, что трактовка «Горя от ума», заявленная Мейерхольдом еще в 1924 г., воздействовала на умы современных деятелей русского советского театра. А вернее, все они, ощущая веяние времени и идя навстречу новой публике, советским зрителям, «обостряли» социальное содержание классических пьес, включаемых в театральный репертуар.

Для «Горя от ума» таким «обострением» (корни которого можно найти в XIX в. во взглядах на Чацкого, характерных для многих русских писателей, критиков, историков, например

---

[34] Вл. И. Немирович-Данченко в работе над спектаклем «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Постановка 1938 года. Стенограммы режиссерских замечаний. — Ежегодник Моск. Худож. театра 1945 г., т. 1. М.—Л., 1948, с. 353.

[35] Виленкин В. Я. «Горе от ума» в Художественном театре, с. 13, 16.

[36] Станиславский К. С. Работа актера над собой. — Собр. соч. в 8-ми т., т. 2. М., 1954, с. 336.

Ф. М. Достоевского, А. И. Герцена, Ап. Григорьева, В. О. Ключевского) было истолкование личности молодого героя Грибоедова как личности декабриста. Именно так трактовал Чацкого Мейерхольд. По его мнению, высказанному в 1924 г., пьеса Грибоедова должна была идти на советской сцене в трактовке, «вскрывающей — по словам режиссера — с одной стороны, зарождение „тайного общества“ как начала положительного» (при этом Чацкий появляется как провозвестник «движения мысли к социализму»), а с другой стороны, объединение всех остальных действующих лиц как «начала отрицательного».[37] Трактовка образа Чацкого как декабриста сохраняется в работе Мейерхольда над разными редакциями «Горя от ума» («Горя уму») в спектаклях 1928 и 1935 гг.

С мыслью о Чацком как о герое-борце Мейерхольд ведет все репетиции своего сценического произведения: «Чацкий — революционер» (репетиция 23 ноября 1927 г.); «в мир пущен Чацкий для того, чтобы раскачать устои» (репетиция 23 ноября 1927 г.); «Чацкий говорит бакунинские вещи» (репетиция 23 декабря 1927 г.); в нем есть «грибоедовская озлобленность» (репетиция 14 февраля 1928 г.). Эти же суждения он повторял и в газетных интервью.[38] Но все это вовсе не означало, что сценический портрет передового молодого человека начала XIX в. строился в спектакле как некая агитационная фигура. Суть характера раскрывалась в форме многоплановой, сложной. «Мы представляем себе Чацкого бунтарем, карбонарием, Бакуниным», — говорил Мейерхольд (репетиция 24 ноября 1927 г.), но одновременно предупреждал исполнителя роли: «Я трибуна в Чацком боюсь как огня» (репетиция 26 ноября 1927 г.). Он подчеркивал, что Чацкий не резонер. Мейерхольд хотел показать в своем спектакле человека, ни на кого не похожего, — индивидуализация образа достигала крайней степени; это ясно уже из того, что роль Чацкого в спектакле 1928 г. была поручена Э. П. Гарину, артисту характерному, сама внешность которого никак не соответствовала привычным представлениям об элегантном герое, каким Чацкий постоянно появлялся на сцене. Кстати, и Вл. И. Немирович-Данченко считал сценическим трафаретом то, что роль Чацкого играли трагики: вспомним также, что Мочалов в «Горе от ума» во фраке казался неуклюжим; Немировичу-Данченко представлялось, что Чацкий должен быть «лучше — некрасивый»,[39] хотя он и поручил роль красивому, обаятельному (и элегантному!) В. И. Качалову. «Лучше — некрасивый»... На этом пути в Большом Драматическом театре им. М. Горького режиссер Г. А. Товстоногов избрал на роль грибоедовского героя артиста С. Ю. Юрского, также по

---

[37] ЦГАОРСС, ф. 966, оп. 1, ед. хр. 811, д. 49 (доклад Вс. Э. Мейерхольда о плане Театра Революции на 1924/25 г.).

[38] См., например: «Горе уму» у Вс. Мейерхольда. — Веч. Москва, 1928, 1 марта, № 52.

[39] Немирович-Данченко Вл. И. «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра, с. 58.

внешности и по манере речи, казалось бы, совсем далекого от представлений о Чацком.

Для того чтобы избежать опасности резонерства, Мейерхольд искал самых неожиданных характеристик поведения, привычек, черт своего Чацкого. Он следовал в этом мысли И. А. Гончарова, который в критическом этюде «Мильон терзаний» писал, что драматург мог бы в образе своего героя «рельефно взять» одну «господствующую сторону», однако дал намеки на различные стороны его натуры. Гончаров не соглашался с теми, кто считал, что Чацкий «не живой человек, а абстракт, идея, ходячая мораль комедии».[40] «Чацкий — не книжник, он играет на биллиарде», — так помогал Мейерхольд актеру найти черточки «обыкновенности» в герое-борце (репетиция 26 ноября 1927 г.). «Чацкий — балагур», — подсказывал он исполнителю интонации речи (репетиция 12 января 1928 г.). Мейерхольд категорически не хотел, чтобы на сцене в «Горе уму» появился зрелый тридцатипятилетний человек, «как это обычно бывает», — ему виделся образ неловкого юноши, который, войдя в дом Фамусова ранним утром, оставляет на полу лужу от ботинок.[41] Вместе с тем он добивался, чтобы во всем, что делал Чацкий в его спектакле, ощущалась накаленность такой силы, которая позволила бы поверить тому, что героя посчитали сумасшедшим (репетиция 23 ноября 1927 г.). Он требовал, чтобы текст звучал саркастически (репетиция 24 ноября 1927 г.), чтобы в репликах молодого человека, бросаемых им в лицо фамусовскому миру, чувствовалась бы «желчь Белинского» (репетиция 30 ноября 1927 г.). Позы Чацкого в спектакле по желанию режиссера временами должны были напоминать наполеоновские (репетиция 23 ноября 1927 г.). Но в то же время режиссер хотел, чтобы у этого декабриста, Бакунина, карбонария, бунтаря, революционера проявлялось нечто детское. В этом желании Мейерхольда сказывался дар психолога, знатока человеческих душ; режиссер вел артиста к тонким и неожиданным параллелям. «Люди, которые проповедуют что-нибудь новое, — говорил он, — всегда сохраняют детскость» (репетиция 24 ноября 1927 г.).

Мейерхольд не хотел следовать установившемуся канону — показывать в конце пьесы «как бы торжество Чацкого». Он строил финал сложно. Действительно, по сути действия, мог ли Чацкий уйти со сцены легко, с гордо поднятой головой? Об этом думал еще И. А. Гончаров. Характеризуя борьбу Чацкого и ее итог, Гончаров писал: «Он, как раненый, собирает все силы, делает вызов толпе — и наносит удар всем, — но не хватило у него мощи против соединенного врага». Писатель тонко понимал судьбу Чацкого и ему подобных. «Чацкого роль — роль страдательная: оно иначе и быть не может. Такова роль всех Чацких,

[40] Гончаров И. А. Мильон терзаний, с. 34.

[41] ЦГАЛИ, ф. 936, оп. 1, ед. хр. 555 (Отрывок из стенограммы выступления Вс. Э. Мейерхольда на собрании труппы Театра им. Мейерхольда 19 ноября 1927 г.).

хотя она в то же время и всегда победительная. Но они не знают о своей победе, они сеют только, а пожинают другие — и в этом их главное страдание, то есть в безнадежности успеха».[42] В таком ключе решал финал «Горя уму» Мейерхольд. В его истолковании действие пьесы заканчивается тем, что Фамусов уходит «в фанфары», а Чацкий — «в низы» (имелись в виду, очевидно, низкие ноты музыки); он, как тростник, сломлен, говорил Мейерхольд, победила реакция. Он уходит с поля боя, хотя победит в будущем, при иных обстоятельствах.[43] Снова мысль, сходная с мыслью Гончарова, писавшего, что «все слова Чацкого разнесутся, повторятся всюду и произведут свою бурю».[44]

Мейерхольд опасался «бодряческого» финала, однако в его аналогии Чацкого и сломленного тростника была известная неправомерная чрезмерность. Сложную проблему режиссер не хотел упростить, но не нашел и необходимой гармонии — сочетания трагизма и силы духа героя, оскорбленного, но не сдающегося, а, быть может, даже набирающего новую силу — силу нравственного сопротивления.

В 1924 г., определяя свое понимание пьесы, Мейерхольд говорил о том, что в «Горе от ума» любовь — это «седьмой план»; в 1928 г. он хотел, чтобы в спектакле любовная тема была уравновешена с общественной, объясняя это тем, что в дом Фамусова Чацкого могло привести только стремление к Софье (ему становились важны правдивые с психологической точки зрения мотивы поведения героя).[45] В 1935 г., когда Театр им. Мейерхольда осуществил вторую редакцию «Горя уму», привязанность Чацкого к Софье представлялась режиссеру еще более сильной, чем прежде. Однако это не означало, что любовные перипетии превалировали в сценическом действии. Последняя фраза Чацкого звучала по редакции Музейного автографа пьесы так: «Пущусь искать по свету, где для рассудка есть и чувства уголок?..» (240). Этим подчеркивалось, что трагедия Чацкого — трагедия оскорбленной любви и драма умного, трезво глядящего на мир молодого человека, который будет продолжать искать «уголка» не только для чувства, но и для разума.

Проблему финала в 1935 г. Мейерхольд решал иначе, чем в предыдущей редакции спектакля. Если ранее итогом был «печальный уход лирического юноши», то теперь Чацкий (роль которого играл М. Царев) покидал сценические подмостки «как боец, поверженный в схватке с сильнейшим врагом, но все же высоко держащий свое знамя». Примечательно, что из текста была изъята заключающая комедию фраза Фамусова: «Ах! боже мой! что станет говорить княгиня Марья Алексевна!» (240) —

[42] Гончаров И. А. Мильон терзаний, с. 23, 28.
[43] ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 565 (замечания Вс. Мейерхольда по репетициям «Горе уму», записанные А. Нестеровым).
[44] Гончаров И. А. Мильон терзаний, с. 29.
[45] См.: Февральский А. В. Новое «Горе уму». — Сов. искусство, 1935, 23 ноября, № 54.

для того, чтобы сценическое действие заканчивалось «на трагическом взлете».[46]

Трагизм характеризовал финал спектакля «Горе от ума», поставленного Г. А. Товстоноговым в 1962 г. в Большом Драматическом театре им. М. Горького. Испытав «мильон терзаний», Чацкий (артист С. Ю. Юрский) в конце сценического действия на мгновенье лишился чувств, упал, превозмогая обморок, поднялся, не выкрикнул гордо, а произнес ослабевшим голосом: «Карету мне, карету!» — и, сгорбившись, чуть сжав плечи, ушел. Позже режиссер напишет, разъясняя свой замысел, что «оптимистическое мироощущение, естественное и принципиальное для советского художника, выражается <...> в его взгляде на мир и вовсе не обязательно — в драматическом сюжете».[47] Потому его трактовка завершающих минут пьесы Грибоедова не была «взлетом», сближаясь скорее с первой, а не со второй редакцией мейерхольдовского «Горя уму». Однако печаль финала не означала, что Чацкий слабый человек.

И действительно, самоубийство Катерины в «Грозе», как и смерть Ромео и Джульетты, говорят о человеческой силе, непреклонности; оптимистическое ощущение, вызываемое творениями Островского и Шекспира, возникает не оттого, что герои «физически» выстояли, победили. Они побеждают (в одном случае — домострой, в другом — феодальные устои) своею смертью, тем, что для них невыносимо подчинение неправой, несправедливой силе, жестокости, тиранству. «В могиле лучше», — говорит Катерина, отказываясь вернуться в дом Кабановых. Эти ее слова не могут служить признаком ее поражения, ее слабости. Это признак ее нравственной силы, воли, ее нежелания согнуться. Могла ли она при этом на мгновенье упасть без сил, прежде чем кинуться с обрыва? Могла ли заплакать? Ведь можно действовать, не сдержав слез.

Итог спектакля был для Товстоногова итогом определенного этапа жизни Чацкого и началом этапа нового. Он рассказывал о своем замысле: «Сегодня, читая „Горе от ума“, вникая в нравственный смысл пьесы <...> мы имеем все основания подумать о реальных судьбах героев этого великого произведения, где накал страстей доходит до трагического звучания. Никто не умирает, Чацкий уезжает в собственной карете, есть все основания думать, что он найдет в себе силы жить и бороться дальше. Но это будет другой Чацкий, и до его рождения мы в реальном ходе пьесы должны проститься с *этим* Чацким, проститься по-настоящему, ничего не смазывая, не приглаживая...»[48]

Вспомним мнение М. В. Нечкиной о том, что комедия Грибоедова запечатлевает *развивающееся* явление. Исследовательница

[46] Там же.

[47] Товстоногов Г. А. Право на настоящее, великое искусство. — Комс. правда, 1969, 6 ноября, № 260.

[48] Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. М., 1967, с. 135.

пишет, что Чацкий пока... *разговаривает* со Скалозубом, «но пройдет несколько лет, и они встретятся на Сенатской площади с оружием в руках».[49] Зритель этого не увидит, но должен угадать, предчувствовать, он непременно должен в это верить.

В своей сути проблема Чацкого на сцене состоит не в том, сильный и умный ли он человек, а в том, как показать этот ум и эту силу. Так представляется сейчас. И представляется как нечто бесспорное. Однако существовали и другие взгляды, и они были очень устойчивыми. Взгляды, снижавшие пафос грибоедовского творения; взгляды, унижавшие личность грибоедовского героя — русского молодого человека начала XIX в.

Для того чтобы было ясно, как в свое время была важна мейерхольдовская настойчивая трактовка Чацкого как натуры волевой, как декабриста, бунтаря, передового человека своей эпохи, стоит обратиться к критическому наследию 1920-х и 1930-х годов. Большинство писавших о спектакле Мейерхольда 1928 г. не принимали ни его трактовку пьесы, ни ее исполнение. Типичным было мнение одного из рецензентов, писавшего о «Горе уму» в журнале «Новый зритель». Ссылаясь на авторитет великих современников Грибоедова, рецензент говорил, что герой грибоедовской комедии «в последнем счете только Дон-Кихот», один из тех, кто, «насытившись в Европе идеями французской революции, всю свою революционность проявляет не больше, как в обличении старых матерых крепостников и в демонстративном поведении, нарушающем этикет фамусовского салона». Корни и природа этой характеристики ясны из других суждений того же автора; он утверждает, что «типической чертой <...> тогдашнего либерализма <...> было все-таки донкихотство». Считая, что Мейерхольд исходил из взглядов В. О. Ключевского, т. е., по мнению рецензента, «одного из тех, кто усердно воздвигал котурн непобедимости либерализма», рецензент писал: «Мы не согласны с замыслом Мейерхольда дать Чацкого негодующим и непобедимо бодрым декабристом».[50] Подобные мнения высказывались и после спектакля Театра им. Мейерхольда 1935 г.; обнаруживалась стойкость вульгарного социологизма. Воюя с истолкованием образа Чацкого как передового человека своего времени, критик Э. М. Бескин задавал вопрос, куда отправляется этот молодой человек, покидающий в финале пьесы дом Фамусова. И отвечал: «Не на Сенатскую площадь, не на каторгу. „Карета“, в которой он отправляется искать „уголка оскорбленному чувству“, привезет его к воротам собственной усадьбы <...> к усталой разочарованности Онегина, Печориных, тургеневских Рудиных <...> к чеховским настроениям». Многозначительно звучал итог размышлений критика: «Мы теперь хорошо знаем путь такого „молодого чело-

---

[49] Н е ч к и н а М. В. Грибоедов и декабристы. Изд. 3-е. М., 1977, с. 281. — Близкую мысль высказывает в своей статье «Юбилейная постановка» Л. П. Гроссман (в кн.: Малый театр. «Горе от ума», с. 88).

[50] П а в л о в В. А. «Горе уму». — Новый зритель, 1928, № 13, с. 6—7.

века“ из салонно-дворянской фронды с ее скепсисом». Бескин предлагал изъять из спектакля чтение пушкинского стихотворения, обращенного к Чаадаеву, которое Мейерхольд включил в текст комедии. Он мотивировал это свое мнение: «Буржуазному либерализму было классово выгодно создать из Чацкого попутчика».[51] Подобные воззрения разделяли многие.

Однако были и другие суждения. Так, Б. В. Алперс высоко оценил новую редакцию мейерхольдовского «Горя уму», и именно то, что Чацкий показан как будущий участник декабрьского восстания, который в спектакле не одинок. «Не меняя грибоедовского текста, — отмечал Алперс, — одной только пантомимической сценой и чтением революционных стихов Мейерхольд дает Чацкого в окружении его друзей — мечтательных юношей, которые вместе с ним пойдут на Сенатскую площадь свергать царя...»[52]

3

Речь шла о сцене у «зеленой лампы», сочиненной Мейерхольдом, где Чацкий произносил вольнолюбивые стихи современников Грибоедова. В программе спектакля эту сцену характеризовал эпиграф: «Товарищ, верь: взойдет она, звезда пленительного счастья...» Чацкого окружали молодые люди, которых Мейерхольд вводил уже в спектакль 1928 г.; при этом он хотел, чтобы они были «интересные, простоватенькие, худенькие, великовозрастные» (репетиция 26 ноября 1927 г.).

Вряд ли можно считать, что подобное решение противоречит тому, как Грибоедов понимал драматический конфликт «Горя от ума», хотя он в письме П. А. Катенину и сказал, что в его комедии двадцать пять глупцов на одного здравомыслящего человека «и этот человек разумеется в противуречии с обществом его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих...» (3, 167). Подчеркнем: *один* здравомыслящий; его *никто* не понимает. А у Мейерхольда — не одинок. Окружен верными товарищами. Но режиссер *дополнял* автора, меняя *композицию*, а *не содержание* драматического конфликта. Театр как бы раздвигал рамки, границы сценического действия, «материализовал» то, что существовало в пьесе только подспудно; ведь одиночество Чацкого у Грибоедова — это его одиночество в мире Фамусова, а не в России. Белинский понимал это и подчеркивал, что люди, выведенные Грибоедовым в комедии (люди, противостоящие Чацкому), «не были представителями русского общества, а только представителями одной стороны его, следственно, были другие круги общества, более близкие и родственные Чацкому».[53]

[51] Бескин Э. М. «Горе уму». — Веч. Москва, 1935, 17 ноября, № 264.
[52] Алперс Б. В. «Горе уму». — Рабочая Москва, 1936, 10 янв., № 8.
[53] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 3, с. 480.

Чацкий, окруженный друзьями, более силен. Но Мейерхольд усиливал и его противников. Б. В. Алперс отмечал в своей статье: «Общество, с которым борется Чацкий, в трактовке Мейерхольда оказалось гораздо более опасным, чем обыкновенно его изображали раньше на театральной сцене. Это не чудаки и не смешные уроды, над которыми можно весело посмеяться. Персонажи грибоедовской комедии на сцене Театра Мейерхольда оказываются страшными. За их улыбками видны оскаленные волчьи зубы».[54]

В свое время, когда над комедией Грибоедова работал Художественный театр, много раздумывали о том, кто такой Фамусов по своему положению в обществе: «большой барин» или чиновное лицо, не имеющее особенно высокого места в своем мире? Немирович-Данченко склонялся к последнему; он даже считал недостатком исполнения этой роли К. С. Станиславским именно то, что у Станиславского Фамусов был «слишком крупен»; «в нем было много от большого барина, от „Максима Петровича“».[55] Мейерхольд думал о другом — о силе характера, о силе натуры. Потому он поручил роль артисту И. В. Ильинскому, живому, энергичному, подвижному, и на сцене Чацкий встречал противника, одолеть которого было не легко не только потому, что он стоит на вершине общественной лестницы, а и потому, что он сам по себе не легко одолим. Мейерхольд отвергал Фамусова с признаками одряхления, старости, — этим он по-своему усиливал напряженность, насыщенность драматической борьбы в спектакле. Но еще важнее другое.

Немирович-Данченко, начиная в 1937 г. работу над новой редакцией спектакля «Горе от ума», считал бесспорным, что «зерно пьесы — столкновение Чацкого с Фамусовым и со всеми его присными». Так он расшифровывал обобщенный смысл произведения Грибоедова, видя этот обобщенный смысл в «столкновении человека свободного миропонимания, человека, ярко отражающего передовые идеи эпохи, с консерватизмом всего остального общества».[56] У Мейерхольда Чацкому противостоял и Молчалин, который в этом спектакле был намного крупнее как личность, нежели его прежде показывали в театре.[57] Любопытно, что во время репетиций Мейерхольд настаивал на том, чтобы Молчалин во всех своих движениях был «артист», а Чацкий — «студент» (репетиция 23 декабря 1927 г.).

Будем справедливы: и Немирович-Данченко, решая проблему драматического конфликта в «Горе от ума», понимал значительность роли Молчалина, критикуя домхатовские постановки комедии Грибоедова. «Никакому театру до сих пор не удается установить красивую и изящную гармонию между этими двумя фигурами —

---

[54] См. указанную выше статью Б. В. Алперса «Горе уму».

[55] Вл. И. Немирович-Данченко в работе над спектаклем «Горе от ума» А. С. Грибоедова.., с. 359.

[56] Там же, с. 361.

[57] См. упоминавшееся выше интервью «„Горе уму“ у Вс. Мейерхольда».

Молчалиным и Чацким», — писал он в 1923 г. Из контекста его размышлений можно понять, что́ именно он имел в виду. Ему хотелось, чтобы Молчалина играл актер, выступающий обычно в амплуа «первого любовника», который соревновался бы с Чацким в обаянии.[58] Вспомним, что Чацкого он представлял себе «лучше — некрасивым».

Определение «красивая и изящная гармония» не надо относить к содержанию спектакля; не о гармонии, а о столкновении двух характеров — двух противоположных натур, типов, мировоззрений — по сути дела думал режиссер. Однако он сам остановился на половине пути, утверждая позже (в период работы над своей последней редакцией «Горя от ума»), что у Молчалина «довольно ясное зерно: „на задних лапках", всем угождать, во всем услужить». Он спорил с В. И. Качаловым, говорившим, что ему была бы ближе такая трактовка роли, согласно которой «Молчалин считает себя умнее Чацкого». Режиссер утверждал, что Молчалину «и в голову не придет думать, умнее он или не умнее Чацкого», ибо тот для него — «барин, помещик, имеющий крепостных, имеющий связи с министром». Немирович-Данченко в связи с этим формулирует своего рода афоризм: «Классическое изображение спектакля должно быть в том, что каждая фигура резко определена, очерчена и не делает теней в ту или другую сторону ради большей жизненности».[59] Достойно удивления, что именно один из руководителей Художественного театра классичность художественного творения сближает с понятиями классицизма. Его афоризм и сам по себе спорен для реалистического искусства, и снижает значение фигуры Молчалина в пьесе и на сцене. Символ «собачка на задних лапках», который был найден Немировичем-Данченко для трактовки образа секретаря Фамусова, придает ему однозначность, снижает его смысл и роль в драматическом конфликте. Однако истоки подобной интерпретации и споров о Молчалине коренятся в далеком прошлом. Еще в 1830 г. писали, что «Молчалин есть образец *ничтожности* нравственной, а г. Дюр (исполнявший тогда его роль, — *Ю. Г.*) был слишком смел. Он читал стихи хорошо, но не был Молчалиным <...> Мы бы желали видеть в нем более униженности, более робости, уклончивости и в разговоре более мягкости и, так сказать, плаксивости».[60]

Проблема Молчалина оказалась, таким образом, очень существенной. Примечательно, что, по мнению Л. П. Гроссмана, которое можно считать вполне справедливым, в Малом театре в одной и той же редакции спектакля «Горе от ума» — в постановке 1945 г., осуществленной П. М. Садовским, — два исполнителя поразному играли эту роль. Артист Г. М. Терехов показывал секре-

---

[58] Немирович-Данченко Вл. И. «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра, с. 56.

[59] Вл. И. Немирович-Данченко в работе над спектаклем «Горе от ума» А. С. Грибоедова..., с. 369.

[60] Сев. пчела, 1830, 11 февр., № 18, с. 3.

таря Фамусова как человека скрытного и расчетливого, который непременно «достигнет намеченной цели», «взойдет на верхнюю ступеньку социальной лестницы». У артиста М. М. Садовского это был «любовник-глупец».[61]

Образ Молчалина на советской сцене приобрел ясную определенность при живой многозначности в спектакле «Горе от ума», поставленном Г. А. Товстоноговым. Характеризуя свою работу над комедией Грибоедова, режиссер писал, что для него самым важным было обострить смысл пьесы. «Только острая борьба двух непримиримых жизненных философий, двух мировоззрений, острота, доведенная до степени открытой дискуссии, в которую вовлечен весь зрительный зал, могла заставить „Горе от ума" прозвучать современно и взволновать людей».[62]

Товстоногов не написал об этом, но можно утверждать, что два сталкивающиеся мировоззрения в его «Горе от ума» были мировоззрениями Чацкого и Молчалина. Фамусов на сцене сделался не столько противником Чацкого (конечно, он был его противником, но не основным), сколько олицетворением той среды, того слоя русского дореформенного общества, в котором Чацкий и Молчалин скрещивали свои шпаги. Молчалин в спектакле (и это было развитием мейерхольдовской трактовки) стал фигурой крупной, значительной. В исполнении артиста К. Ю. Лаврова Молчалин смотрел на Чацкого пристально и невозмутимо, холодно и зорко, словно Чацкий, при всей его едкости, колкости, горечи, гневе, ни при каких обстоятельствах не мог взволновать этого столь уверенного в себе и в своей правоте молодого человека. Конечно, дело было вовсе не в том, что в Молчалине, как писал критик С. Л. Цимбал, театр и актер вслед за Грибоедовым открыли «нечто в высшей степени индивидуальное». Речь должна в данном случае идти не об индивидуализации, а о типизации. Цимбал верно уловил другое: Молчалин у Лаврова заставлял почувствовать «холодную, жестокую готовность к ежеминутному предательству».[63] Да, именно жестокая и холодная готовность на все, только чтобы отстоять себя, подняться, возвыситься, утвердиться, отличает Молчалина — Лаврова, элегантного, собранного, понимающего цену всем и каждому, сосредоточенного и освобождающегося от своей постоянной настороженности только тогда, когда наедине с Лизой он может «пошалить», сделаться «обыкновенным человеком».

Еще со времен пушкинского высказывания о комедии Грибоедова тянется мысль о «неясности» образа Софьи в пьесе. О «размахе» оценок характера этой девушки справедливо писал Н. Е. Эфрос: «от будущей Хлестовой и чуть что не до родной

---

[61] См. указанную выше статью Л. П. Гроссмана «Юбилейная постановка», с. 90.

[62] Товстоногов Г. А. О профессии режиссера, с. 201—202.

[63] Цимбал С. Л. Истина ума и горестные заблуждения любви. — Театр, 1963, № 2, с. 9.

сестры пушкинской Татьяны».[64] Последнее стоит подтвердить: И. А. Гончаров видел в Софье «много искренности, сильно напоминающей Татьяну Пушкина...»[65] Пожалуй, только Вл. И. Немирович-Данченко считал, что Софья «написана <...> чрезвычайно точно и законченно», но тут же делал оговорку, что «рисунок» драматурга «такой тонкий, нежный и осторожный, что легко бледнеет в том грубом искусстве, которое называется театром».[66] Впрочем, по свидетельству В. Я. Виленкина, по мере работы Художественного театра над «Горем от ума» приходило понимание того, что дочь Фамусова «имеет какое-то право на мечту и иллюзию Чацкого, что это сильный характер, стремящийся к своему идеалу счастья», но возникала также и мысль, что «под наивной сентиментальностью и очарованием семнадцати лет скрывается, быть может, будущая генеральша Скалозуб...» Он же называет Софью «чужой, дразнящей и красотой своей, и каким-то еще непонятным внутренним противоречием...»[67]

В Художественном театре роль Софьи поручали актрисам наиболее даровитым и обаятельным — М. Н. Германовой, А. О. Степановой. Для Мейерхольда уже в редакции спектакля 1928 г. Софья была натурой «с хорошими задатками».[68] Именно эта мысль была характерна для понимания образа Софьи И. А. Гончаровым; он считал, что к ней «трудно отнестись несимпатично», что «в ней есть сильные задатки недюжинной натуры, живого ума, страстности и женской мягкости», более того — ему казалось, что Софья «загублена в духоте, куда не проникал ни один луч света, ни одна струя свежего воздуха». Мейерхольд шел еще дальше — к таким крайностям, с которыми невозможно согласиться; он сопоставлял Чацкого и Софью с Ромео и Джульеттой. Усиливая драматизм пьесы, режиссер хотел, чтобы в финале происходило не только прозрение Чацкого, новыми глазами увидевшего Софью, но и прозрение Софьи, чье чувство к Молчалину потерпело катастрофу. Впрочем, Гончаров утверждал, что Софье, «конечно, тяжелее даже Чацкого, и ей достается свой „мильон терзаний“».[69] Подобные взгляды выразил в своем спектакле Г. А. Товстоногов.

Глубокое и горестное несчастье от любви в сценическом произведении Большого Драматического театра испытывали два человека, и вторым была Софья. В исполнении Т. В. Дорониной это была девушка, обладающая незаурядной внутренней силой, героиня, чьи убеждения делали для нее невыносимыми ядовитость,

---

[64] Эфрос Н. Е. «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра, с. 144.

[65] Гончаров И. А. Мильон терзаний, с. 27.

[66] Немирович-Данченко Вл. И. «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра, с. 51.

[67] Виленкин В. Я. «Горе от ума» в Художественном театре, с. 9, 16.

[68] См. указанное выше интервью «„Горе уму“ у Вс. Мейерхольда».

[69] Гончаров И. А. Мильон терзаний, с. 28.

желчность, злость, гнев Чацкого. Она не понимала, что эта злость, эта колкость были обратной стороной любви к людям, что они были вызваны болью за людей. Она не ощутила, что кажущаяся мягкость Молчалина была обратной стороной его душевного холода, равнодушия, бесстрастия. Когда Софья—Доронина спрашивала Чацкого, сказал ли он о ком-либо что-нибудь хорошее, ее слова были вызваны искренним негодованием, нежеланием видеть в людях только одно дурное. Для подобной натуры крушение любви к Молчалину оказывалось истинной драмой. Рухнула не только любовь, перевернулись все представления. Не случайно Б. В. Алперс определил эпизод, когда Софья—Доронина в последней сцене спектакля плачет, опустившись на пол, как «пластический образ поверженной красоты». Рыжеволосая, стройная, в алом платье, эта Софья и на самом деле вносила в спектакль своеобразную красоту, была то величавой, то нежной, и ее горе не могло оставить равнодушным.

Однако такое решение образа Софьи вызвало споры, несогласие. Б. В. Алперс считал, что замысел Товстоногова, «сам по себе интересно и талантливо воплощенный», «вступает в резкое противоречие с идейно-художественной концепцией грибоедовской комедии». Он высказывал убеждение, что в пьесе Грибоедова при всем различии подхода к ней разных режиссеров незыблемым должно остаться столкновение Чацкого «с миром людей, которые его окружают», включая Софью. «Чацкий как воплотитель светлого, действенного, прогрессивного начала в жизни — и противостоящая ему толпа косных людей, душителей свободы, острой ненавистью ненавидящих все, что выходит за пределы их узкого кругозора, что угрожает их корыстным интересам», — таким видел Алперс единственно возможный «прямой» конфликт «Горя от ума». В спектакле Большого Драматического театра его не удовлетворяло то, что Чацкий «оттеснен» другим положительным персонажем, которым оказалась Софья, а между тем у Грибоедова, по мнению Алперса, «именно предательство Софьи вызывает в Чацком чувство трагического одиночества».[70]

Таким образом, несмотря на то что роль Софьи анализировали и воплощали на сцене выдающиеся умы и мастера русского и советского театра, она остается своего рода загадкой и поводом для споров и размышлений.

* * *

В советском сценическом искусстве истолкование творения Грибоедова все более насыщалось силой свободолюбивых идей. Сближение изображенного писателем русского молодого человека первой четверти XIX в. с декабристами, для которого есть все

[70] Алперс Б. В. «Горе от ума» в Москве и Ленинграде. — Театр, 1963, № 6, с. 35—36.

основания, в спектаклях советских театров не раз делалось определенно и открыто. Если на сцене Театра им. Мейерхольда в 1920-х и 1930-х годах Чацкий появлялся на сценических подмостках окруженный своими юными друзьями у зеленой лампы, то в спектакле Малого театра 1960-х годов он выходил на авансцену в туманной, снежной, предрассветной дымке, рядом с людьми, одетыми в офицерскую форму, — угадывалось, что это молодые участники декабрьского восстания. В Художественном театре или в Большом Драматическом не было таких прямых форм выражения мысли, но она существовала подспудно, как некая гипотеза.

Тем самым историческая роль Чацкого как личности раскрывалась как роль революционера.

Но есть еще один аспект отношения к «Горю от ума», быть может наиболее важный для сценической жизни комедии. Проблема современного — а следовательно, не ограниченного связью с какой бы то ни было одной определенной эпохой — ее воплощения. Одним из эпиграфов к сценическому действию в Театре им. Мейерхольда были слова из «Эдипа-царя» Софокла: «О жалкий равно от ума и горестей!». Мейерхольд сближал Грибоедова с Софоклом; Луначарский — с Аристофаном. В обоих случаях это означало, что Грибоедов идет в глубь веков (как трагик и как сатирик), что он является продолжателем великих мировых традиций драматургии и театра. Но можно сказать, что Грибоедов идет и в будущее, и об этом тоже сказал Луначарский, как раньше — Гончаров.

В речи на торжественном заседании, посвященном столетию со дня смерти Грибоедова, Луначарский говорил, что «Горе от ума» приобрело «чрезвычайно большое не только литературное, но и моральное значение». «Если перечислить, сколько раз в морально-политическом смысле, для морально-политических целей, применяются имена героев различных комедий, — развивал Луначарский свою мысль, — то, конечно, мы будем иметь первенство за героями комедии „Горе от ума“. Мы до сих пор, иногда почти не сознавая, говорим „фамусовщина“ или „молчалинщина“, как будто эти названия являются коренными терминами нашего русского языка. В этом смысле Грибоедов добился полного успеха. После колебаний, после заминок он провез под видом комедии корабль, наполненный взрывчатыми веществами, и передал его народу».

Луначарский утверждал, что обобщения Грибоедова важны не только для его времени. «Грибоедов бьет сквозь чиновника николаевского в чиновника вообще. Он бьет дальше — он бьет в эгоиста человека вообще. И тогда оказывается, что удар его, кровоточащий, болезненный, бьет по отживающему, но еще живому». Луначарскому было ясно, что еще живет «дух Фамусова», он говорил об этом, ссылаясь на одну из карикатур на «совчиновника», которую он увидел в газете в тот день, когда произносил

свою речь. Он указывал на историю человека с фамилией вроде «Скалозубенко», заставившую его снова вспомнить о грибоедовском Скалозубе; он говорил о том, что «Молчалины, Загорецкие, Репетиловы, конечно, живы и сейчас». И он был рад тому, что Мейерхольд попытался в своих постановках классических пьес — и в «Ревизоре», и в «Горе уму» — «начать работу, вскрывающую за смехом ужас и гнев, вскрывающую за <...> николаевским чиновничеством — тысячелетние человеческие пороки». Он заканчивал свою речь призывом показать Грибоедова со сцены так, чтобы сила его гения «с помощью всей техники нашей эпохи сделалась еще более явной и интересной».

«Давайте говорить, что Грибоедов жив и мы должны сделать его еще лучше, еще более живым. Давайте воспользуемся тем несчастным обстоятельством, что его работа еще не доделана, и включим его в наш механизм, в наш человеческий аппарат, с которым эту работу доделаем. Мы протягиваем через смерть Грибоедову нашу пролетарскую руку и говорим ему: „Здорово живешь, товарищ Грибоедов! Иди с нами работать. Ты очень хорошо начал чистить авгиевы конюшни. Мы еще не дочистили. Работа, правда, скорбная, но теперь уже гораздо более веселая. Время доканчивать ее. Александр Сергеевич, пожалуйте к нам!“».[71]

Конкретно-историческое понимание великой комедии должно сочетаться с современным на нее взглядом. Познавательным значением не исчерпывается ее ценность. Сценическая проблема здесь состоит в том, чтобы театр умел классическую пьесу читать как творение актуальное.

---

[71] Луначарский А. В. А. С. Грибоедов. — Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М., 1963, с. 20—27.

В. К. ПЕТУХОВ

Грибоедов в Болгарии

Русская филологическая наука почти не обращалась к изучению восприятия комедии Грибоедова «Горе от ума» в славянских странах, если не считать небольшой статьи П. А. Заболотского, в которой исследователь считал необходимым подчеркнуть, что «А. С. Грибоедов не может быть признан хорошо известным русским писателем у славян. . .» [1]

Тема усвоения грибоедовского наследия зарубежными славянами характеризуется как многопроблемностью, так и обширностью материала. Поэтому данная работа ограничивается лишь рассмотрением изучения комедии «Горе от ума» и ее переводов в Болгарии. В исследовании этой темы можно наметить следующие аспекты: история знакомства болгарского читателя и зрителя с комедией Грибоедова, круг проблем, возникших перед болгарскими литературоведами и театроведами в процессе изучения и постановки «Горя от ума» на сцене, достоинства и просчеты переводчиков комедии.

Первое представление «Горя от ума» в Болгарии состоялось через несколько месяцев после Освобождения, 30 января 1879 г., в здании реального училища в г. Пловдиве. Представление было приурочено к 70-летию со дня гибели Грибоедова, в нем участвовали проживавшие в городе русские офицеры. Пьеса ставилась на русском языке. О предстоящем спектакле сообщалось в местной газете «Марица» от 26 января 1879 г.[2] Знаменательно, что в освобожденном Пловдиве первым было поставлено именно «Горе от ума», а не какое-либо иное произведение русской драматургии.

Первый перевод комедии был сделан лишь в 1898 г. Г. Бакаловым, выдающимся болгарским публицистом и литературным

[1] Заболотский П. А. Очерки русско-славянских литературных отношений в XIX в. А. С. Грибоедов в славянских переводах. — Рус. филол. вестн., 1914, № 1, с. 1—14.

[2] См. подробнее: Карокостов С. А. С. Грибоедов — учител и на българската драматургия. — Отечествен фронт, 1949, 10 февруари, № 1367; Дончев И. «От ума си тегли». Първите преводи на български език. — Театър, 1975, № 3, с. 34.

критиком, всю свою сознательную жизнь посвятившим изучению, популяризации и распространению «русской революционной мысли от Белинского до Ленина и русской художественной литературы от Пушкина и Некрасова до Горького и Маяковского».[3] В предисловии к изданию переводчик отмечал: «Перевод этой комедии в стихах, в том виде как она написана, крайне труден. По мнению Белинского, для перевода драмы Шекспира в стихах необходимо, чтобы и переводчик был Шекспиром, иначе перевод в определенной степени будет неверным или с точки зрения передачи идейного содержания, или по форме, а кроме всего прочего будет субъективным, поэтому для чтения Шекспир может и должен быть переведен прозой. Мы позволили себе последовать этому совету великого критика и применить его к комедии Грибоедова».[4] Аргументируя причины, по которым он перевел заглавие как «От главата си тегли», Бакалов говорит о том, что независимо от того, какого мнения был об уме героя сам автор, право на жизнь имеет и ироническая интерпретация названия комедии. В подкрепление своего утверждения Бакалов приводит высказывание Белинского о Чацком: «. . . это новый Дон-Кихот, мальчик на палочке верхом, который воображает, что сидит на лошади<. . .> Глубоко верно оценил эту комедию кто-то, сказавший, что это — горе, только не от *ума*, а от *умничанья*».[5] По мнению Бакалова, слова «горе от умничанья» соответствуют выражению «от главата си тегли» с его насмешливым оттенком. После предисловия Бакалова в первом издании комедии на болгарском языке приводится биография Грибоедова.

На перевод Г. Бакалова краткой и желчной заметкой за подписью Л. С. откликнулась газета «Мисъл». В заметке говорилось: «Г-н Бакалов ухитрился наконец сделать прозаический перевод известной грибоедовской комедии „Горе от ума“. Такой литературный подвиг является следствием либо большого литературного безвкусия, либо большой переводомании. Мы ценим его желание дать болгарской литературе все, что он находит хорошим и полезным, но не можем понять, как в своем увлечении

---

[3] Авджиев Ж. Георги Бакалов — литературно-критическа дейност. София, 1959, с. 281.

[4] Грибоедов А. С. От главата си тегли (Горе от ума). Перевел в проза Г. Бакалов. Варна, 1898, с. III. — Все последующие ссылки на это издание даются в тексте статьи в такой форме: Б, 32 (цифра обозначает страницу).

[5] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 3. М.—Л., 1953, с. 481. — Очевидно, болгарскому критику не были тогда известны последующие суждения Белинского о комедии «Горе от ума». Так, в письме к В. П. Боткину (11 декабря 1840 г.) он писал: «. . . всего тяжелее мне вспоминать о „Горе от ума“, которое я осудил с художественной точки зрения и о котором говорил свысока, с пренебрежением, не догадываясь, что это — благороднейшее, гуманическое произведение, энергический (при этом еще первый) протест против гнусной расейской действительности, против чиновников, взяточников, бар-развратников, против <. . .> светского общества, против невежества, добровольного холопства и пр., и пр., и пр.» (там же, с. 576).

он не видит, что своей неразборчивостью вредит и литературе и прекрасному произведению. Или Г. Бакалов, увидев русскую книгу, не способен удержаться от соблазна сесть и тут же перевести ее?»[6]

Бакалов не замедлил ответить анонимному критику статьей, в которой осветил принципы и задачи своей переводческой деятельности. «Я не могу согласиться, — писал он, — с тем, что болен приписываемой мне „переводоманией". Это можно было бы утверждать, если бы я переводил без выбора все, что попадает мне на глаза. Но поскольку я этого не делаю, а работаю в строго определенном направлении, то вправе считать себя свободным от подобного греха, потому что популяризация своих принципов переводами (и не только переводами) не означает, что я болен „переводоманией". Я утверждаю, что комедия Грибоедова „Горе от ума" является классическим произведением, и как таковое я его и перевел. Это преимущественно сатирическая комедия, и в таком смысле она и ныне не потеряла своего практического значения. Все мои переводы имеют одно направление, преследуют одну и ту же цель. Я не перевожу из обширной русской литературы ничего, что не согласуется с моими взглядами. Важно, не с какого языка переводить, а что и как переводить. Я старался перевести „Горе от ума" точно, но не буквально».[7] Затем Бакалов указывает, что отнюдь не считает свой перевод совершенным и с радостью и благодарностью примет деловую критику и указания на допущенные ошибки. Однако кроме вышеуказанной заметки, не имеющей принципиального значения, никакого отклика на перевод не последовало.

В 1911 г. Бакалов печатает второе издание своего перевода грибоедовской комедии. Сам перевод подвергся незначительным исправлениям, но заглавие комедии теперь звучало иначе: «От много ум»,[8] — а из предисловия переводчика была изъята ссылка на раннюю оценку Белинского. Здесь же Бакалов выражал сожаление, что за прошедшие 13 лет так и не появилось стихотворного перевода комедии, и поэтому приходится повторять единственное прозаическое переложение.

В 1920 г. прозаический перевод Бакалова почти без всяких изменений издается третий раз.

Перевод Бакалова несомненно является заметным явлением в истории русско-болгарских литературных отношений и заслуживает специального рассмотрения. Соглашаясь в целом с оценкой, которую дал этому переводу Заболотский, мы считаем необходимым более резко и определенно охарактеризовать процесс «оболгаривания» Бакаловым «Горя от ума». Этот процесс пред-

[6] Мисъл, 1898, кн. 7, с. 593.

[7] Ново време, 1898, кн. 12, с. 1129—1131.

[8] В упомянутой статье И. Дончева допущена погрешность, когда автор пишет, что третье издание вышло под заглавием «От много ум»; на самом деле название комедии было изменено во втором издании.

ставляется нам обусловленным сознательным стремлением переводчика любой ценой приблизить текст к болгарскому читателю, даже за счет болезненного для произведения упрощения языка. Сталкиваясь с выражениями и понятиями, являющимися отличительными для русского общества той эпохи и не имеющими адекватных в болгарской действительности, Бакалов либо убирал их как непонятные болгарскому читателю, либо заменял сугубо национальными выражениями, чем значительно вредил передаче духа и колорита русской комедии. Приведем несколько примеров:

Раскланяйся, тупеем не кивнут. Вельможа в случае, тем паче... (34)	Поклони им се, не си и поклащат, а още повече, ака са велможи (Б, 32).
Она не ставит в грош его (61).	Тя не го зачата за нула (Б, 63).
Схватили, в желтый дом и на цепь посадили (85).	Хванаха го, хайде в лудницата и в верига го оковаха (Б, 90).
И хоть пари держать, со мной в одно вы слово (85).	Уверявам ви, че на устата ми беше (Б, 91).

Определенным упущением переводчика был также не совсем удачный выбор варианта текста для перевода. Судя по тому, что строка «Барон фон Клоц в министры метил...» переведена как «Тогас барон фон Клок за министр се тъкмеше...», для работы было выбрано широко распространенное издание комедии под редакцией П. А. Ефремова, в котором начиная с седьмого издания (1886 г.) «барон фон Клоц» ошибочно именуется «фон Клок». Это издание было признано видным советским литературоведом Н. К. Пиксановым компилятивным и содержащим ряд погрешностей.[9]

Но несмотря на указанные недочеты, перевод Бакалова, бывший в течение длительного периода времени единственным переводом комедии Грибоедова в Болгарии, сыграл значительную роль в становлении и формировании болгарской реалистической драмы.[10]

Писатели болгарского Возрождения, воспитанные на традициях русской реалистической литературы, хорошо знали произведения русских классиков, читали их в подлиннике. Л. Каравелов и Ив. Вазов, говоря о писателях, оказавших большое влияние на их становление как подлинных художников-реалистов,

---

[9] См. подробнее: Пиксанов Н. К. История текста «Горя от ума». — В кн.: Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1969, с. 349.

[10] Необходимо указать, что в разделе «Хроника» петербургского журнала «Театр и искусство» (1900, 20 февр., № 8) была помещена заметка, в которой, в частности, говорилось: «Недавно на болгарский язык переведены комедии: Сухово-Кобылина „Свадьба Кречинского", Соловьева „Счастливый день", Грибоедова „Горе от ума". Все эти переводы принадлежат Г. К. Кирову». Но разыскать этот перевод грибоедовской комедии или обнаружить еще хотя бы одно упоминание о нем ни в болгарской, ни в русской справочной литературе не удалось. Остается только предположить, что в цитированной заметке даны ошибочные сведения о переводе «Горя от ума».

наряду с именами Пушкина, Лермонтова и Гоголя называли Грибоедова.[11] Показательно и то, что в рукописных набросках к истории русской литературы Пенчо Славейков пометил: «Классический период русской литературы (от Пушкина до Л. Толстого включительно). Вступление: Грибоедов. . .» [12]

Что же касается традиционных оценок комедии «Горе от ума» в общих литературно-исторических обзорах конца XIX—начала XX в., то характерным примером здесь может послужить раздел, посвященный Грибоедову в книге Е. Николова (1935). Болгарский автор дает краткие биографические сведения о Грибоедове и пересказывает содержание комедии. Однако анализ ее краток и примитивен: «В своей комедии Грибоедов изобразил русское дворянство 20-х годов прошлого века. Чацкий представляет молодое поколение. По его мнению, просвещенный человек может выполнить свой долг перед отечеством, выступая на различных поприщах: наука, искусство, промышленность и т. д. Будучи сам всесторонне образованным, он смело изобличает невежество и слепое подражание всему чужому‹. . .› Фамусов — типичный представитель старого поколения. Грибоедов отклоняется от ложного классицизма: высокопоставленные лица рисуются здесь карикатурно, язык новый. Молодое поколение встретило комедию с восторгом и осыпало автора искренними похвалами».[13]

Более содержательной была статья П. Бицилли, написанная по поводу столетия со дня смерти Грибоедова (1929). «Горе от ума» называется в статье феноменом и шедевром русской литературы. Излагая творческую историю создания комедии, Бицилли высказывает ряд верных суждений о художественных ее особенностях и приходит к заключению, что исключительность пьесы обусловлена двумя факторами: тем, что «абстрактные комические типы конкретизировались в ней в портретах реальных личностей», и тем, что «комедия написана непревзойденным по выразительности, духу, чистоте и силе языком‹. . .› В языковом творчестве заключается главная заслуга Грибоедова».[14] Но и этот критик, однако, не оценил высокого идейного значения комедии, отразившей борьбу двух антагонистических общественных групп.

После 9 сентября 1944 г. в болгарском литературоведении и театроведении возрастает количество заметок и статей, посвященных жизни и деятельности великого русского комедиографа. Поскольку русский язык и литература входят в обязательную программу болгарской школы, издается специальная серия «Славянские творцы», в помощь изучению русского языка и литературы, в которую входит цикл «Русские писатели». В этом цикле одной

---

[11] См.: Дончев И. «От ума си тегли». . ., с. 34.

[12] См. подробнее: Михайлова С. Пенчо Славейков за руските писатели и руската литература. — Литературна мисъл, 1966, кн. 2, с. 41—48.

[13] Николов Е. Нова руска литература. София, 1935, с. 20—22.

[14] Бицилли П. Грибоедов. — Български преглед, 1929, кн. 1, с. 163—164.

из первых появляется книга о Грибоедове (1947). В ней приводилась краткая биография поэта, излагалось содержание комедии и давался его схематичный анализ. В дополнение были помещены отрывки из комедии с необходимыми пояснениями относительно идейного и художественного плана произведения.[15]

Уже упоминавшаяся статья С. Карокостова, приуроченная к 120-летию со дня гибели Грибоедова (1949),[16] становится первой попыткой по-новому осмыслить творческое наследие русского писателя и проследить его влияние на развитие болгарской драматургии. В работе прежде всего отмечается скрытая, глубинная связь комедии с освободительными идеями декабризма. А с точки зрения формы подчеркивается новаторская роль Грибоедова, разрушившего в своем произведении отжившие формы классицизма. С. Карокостов постоянно проводит мысль о том, что «Грибоедов является и нашим болгарским учителем в драматургии»; поэтому, подчеркивает он, так необходимо, чтобы «Горе от ума» чаще шло на сценах болгарских театров.

Болгарская общественность живо откликнулась и на 160-летие со дня рождения Грибоедова (1955).[17] Следует отметить также статью Н. Лилиева о «Горе от ума», написанную по поводу 130-й годовщины со дня гибели поэта (1959).[18] Автор этой работы был в 1930 г. ведущим драматургом Народного театра и вместе с Н. О. Массалитиновым работал над постановкой грибоедовской пьесы в стихотворном переводе Д. Подвырзачова. Статья содержит объяснение идейной направленности пьесы и подробный анализ образов. Автор, хорошо знакомый с литературой вопроса, сжато, но достаточно точно излагает историю изучения комедии, знакомит болгарского читателя с мнениями В. Г. Белинского и И. А. Гончарова.

В последующий период в болгарском литературоведении встречаются в основном отдельные упоминания имени Грибоедова при характеристике определенных этапов русской литературы, как это было, например, в коллективном труде, посвященном русским и советским писателям (1968). В нем, в очерке о Пушкине, болгарский исследователь сравнивает Онегина с Чацким, «названным старой дворянской Москвой сумасшедшим», отталкиваясь от пушкинских слов: «И в голос все решили так, Что он опаснейший чудак».[19]

Особо следует отметить статью В. Велчева, очень интересную по содержанию и кругу поднятых в ней вопросов. Она, правда, написана на русском языке и не затрагивает проблемы восприя-

---

[15] См.: А. С. Грибоедов. Сост. А. Бинецки. София, 1947.

[16] См. сноску 2 на с. 154.

[17] См.: Германов Г. Класик на руската драма. 160 години от рождението на А. С. Грибоедов. — Вечерни новини, 1955, 13 януари, № 10.

[18] Лилиев Н. «От ума си тегли». — Театър, 1959, № 11, с. 27—33.

[19] Германов Г. Поетът Пушкин. — В кн.: Руски класически и съветски писатели. София, 1968, с. 17.

тия грибоедовского наследия в Болгарии. Работа маститого болгарского ученого посвящена идейной направленности «Горя от ума», системе образов и композиции комедии.[20]

Более глубоким (по сравнению с работами литературоведов) было сценическое истолкование «Горя от ума» в Болгарии. В начале XX в. болгарские зрители имели возможность увидеть «Горе от ума» в исполнении русских актеров, так как эта пьеса была в репертуаре группы артистов Петербургского Александринского театра, которая во главе с Н. И. Кленским совершала турне по славянским странам в мае—июне 1910 г.[21] Но по существу открытие Грибоедова-драматурга в Болгарии произошло лишь в 1930 г., когда «Горе от ума» впервые было поставлено на сцене Народного театра в Софии Н. О. Массалитиновым.

Успеху пьесы несомненно содействовала игра талантливого актерского коллектива во главе с виднейшим болгарским артистом нашего времени К. Сарафовым, блестяще исполнившим роль Фамусова. Как утверждает исследователь творчества К. Сарафова С. Грудев, «бессмертная сатира нашла на нашей сцене в лице режиссера и исполнителя художественное воплощение, достойное таланта автора <...> Представление стало настоящим праздником отечественного театра».[22]

Постановка «Горя от ума» в Народном театре вызвала большой общественный резонанс и породила поток одобрительных откликов в прессе того времени. В пятнадцати различных органах, начиная с коммунистического «Рабочего литературного фронта» (1930, № 31, с. 2) и кончая буржуазно-модернистским «Златорогом» (1930, кн. 8—9, с. 343—348), появились отзывы и сообщения об этом театральном событии.

Спектакль был возобновлен на софийской сцене 5 марта 1946 г. Н. О. Массалитиновым и приурочен к празднованию пятидесятилетнего юбилея сценической деятельности К. Сарафова. Декорации и костюмы к спектаклю были выполнены А. и М. Миленковыми по образцам Московского Художественного театра. Печать особо отметила неповторимую игру юбиляра в роли Фамусова.[23]

В этом же году 30 ноября в спектакле «Горе от ума» на сцене Народного театра выступили два русских актера: Н. Арди в роли Софьи и В. Аксенов в роли Чацкого. Оба исполнителя входили в состав группы артистов московских театров, гастролировавшей

---

[20] См.: Велчев В. Проблема человека и народа у А. С. Грибоедова. — В кн.: Страницы истории русской литературы. М., 1971, с. 100—112.

[21] См.: Театр и искусство, 1910, 11 апр., № 15, с. 308.

[22] Грудев С. Сарафов. София, 1970, с. 172.

[23] См.: Георгиев А. К. «От ума си тегли». — Балкански преглед, 1946, кн. 4, с. 114—115; Тенев Л. Кр. Сарафов в юбилейната си рола. — Литературен фронт, 1946, № 29. — Этот спектакль, по мнению К. Н. Державина, следует рассматривать как постановку революционной пьесы, бичующей общество, погрязшее в фальши и праздности, пьесы, представляющей образец истинно художественного реализма (Болгарский театр. М.—Л., 1950, с. 420).

в то время в Болгарии. Но самое важное и интересное заключалось в том, что такой совместный спектакль состоялся по предложению виднейшего деятеля международного рабочего движения Г. Димитрова, с которым В. Аксенов впервые встретился еще в 1934 г. после возвращения болгарского коммуниста с Лейпцигского процесса. В. Аксенов вспоминал о той встрече: «Я наглядно убедился, как этот человек, занятый большой и важной работой, поглощавшей все его время, живо интересуется разнообразными вопросами искусства, проявляя при этом глубокое знание русского театра, музыки, литературы». Не будет преувеличением сказать, что Г. Димитров с особым интересом относился к грибоедовской комедии. Так, например, в сезон 1934/1935 г. он часто посещал Малый театр и несколько раз смотрел «Горе от ума». Не удивительно поэтому, что при посещении в 1946 г. Болгарии группой советских артистов он обратился к В. Аксенову и Н. Арди с просьбой «выступить в ролях Чацкого и Софьи в софийском Народном театре вместе с болгарскими актерами. Спектакль состоялся и стал настоящим праздником дружбы двух братских народов. Русская классическая пьеса прозвучала на двух языках, но артисты и зрители отлично понимали друг друга». После спектакля была организована встреча с советскими артистами, на которой присутствовал и Г. Димитров, говоривший о «благотворном воздействии советского реалистического театра, понятного и нужного народу, на болгарский».[24]

В новой, демократической Болгарии «Горе от ума» постоянно ставится на сценах различных театров. Например, в сезон 1952/1953 г. в Народном театре г. Русе комедия была поставлена лауреатом Димитровской премии народным артистом Болгарии Т. Таневым. Спектакль был тепло принят зрителями и получил положительную оценку критиков.[25]

В 1966 г. на сцене театра «Народна сцена» в Софии А. Шоповым была осуществлена новая постановка «Горя от ума».[26]

Уже почти полвека на подмостках болгарской сцены комедия Грибоедова идет в переводе Д. Подвырзачова, известного переводчика многих драматических произведений русских авторов, видного поэта, баснописца и фельетониста. Стихотворный перевод Подвырзачова был высоко оценен критикой сразу же после постановки спектакля в 1930 г., однако детальный и обстоятельный анализ этого переводческого труда стал возможен лишь после его опубликования в 1946 г.[27]

---

[24] Аксенов В. Той високо ценеше съветското изкуство. — В кн.: Георги Димитров за литературата, изкуството и култура. София, 1971, с. 333—336.

[25] См.: Театър, 1951—1952, № 10, с. 49—50; Дунавска правда, 1952, № 46.

[26] См.: Попова Ю. В огледалото на класиката. — Театър, 1966, № 8, с. 19—21.

[27] Грибоедов А. От ума си тегли. София, 1946. — Все последующие ссылки на это издание даются в тексте статьи в такой форме: П, 12 (цифра обозначает страницу).

Одной из первых серьезных попыток разбора и оценки перевода Подвырзачова явилась работа И. Васевой «Мастерство переводчика».[28] Болгарская исследовательница прежде всего отметила в качестве достоинства перевода тонкость передачи речевых оттенков, имеющую большое значение для характеристики героев комедии. Так, например, по словам рецензентки, Подвырзачов «удачно воссоздает интонационное разнообразие речи Фамусова», ту легкость, с какой он меняет тон в зависимости от богатства и общественного положения собеседника, что особенно выражается в эпизодах со Скалозубом. Совсем по-другому разговаривает у Подвырзачова Фамусов со своим подчиненным Молчалиным.

Далее И. Васева вполне справедливо указала на то, что индивидуальная склонность и чуткость болгарского переводчика к оригинальным оборотам, каламбурам и афоризмам помогла ему найти меткие и точные соответствия для большинства афористических выражений, которыми столь богата грибоедовская комедия. Примером тому служат следующие фрагменты из перевода:

При мне служащие чужие очень редки; Все больше сестрины, свояченицы детки ‹. . .› Как станешь представлять к крестишку ли, к местечку, Ну как не порадеть родному человечку! (40)	При мен на служба чуждите са редки, — Все на сестри деца, на лели, братовчедки ‹. . .› За службица, за орденче кат дойде ред, За някоя роднинка гледам най-напред (П, 40).
Грех не беда, молва не хороша (19).	Грехът е нищо — лоша е мълвата. . . (П, 18).

Не вызывают нареканий и те места перевода, где автор, при несовместимости речевой формы оригинала с нормами болгарского языка, отдаляется или отступает от русского текста, стремясь каким-либо другим способом литературного оформления передать звучание подлинника, например при невозможности перевода на болгарский язык четырехкратного повторения местоимения «я»:

Я жалок, я смешон, я неуч, я дурак (99).	За теб съм смешен, жалък и неук, глупак! (П, 104).

Удачно передает переводчик также смену долгих и кратких стихов:

Танцовщицу держал! и не одну: Трех разом! (100)	Държал съм танцувачка, не една дори, А наведнаж по три! (П, 105).

Считая безусловно справедливой общую высокую оценку перевода Подвырзачова, мы все же думаем, что будет полезно остановиться на некоторых просчетах, допущенных им, чтобы последующие переводчики комедии, которые несомненно появятся,

[28] Васева И. Майсторството на преводача. — Литературен фронт, 1956, 1 ноември, № 44.

могли их учесть в своей работе над текстом. Стремление переводчика к публицистичности, актуализации текста и усилению его воздействия на болгарского зрителя, отмеченное Васевой как достоинство в некоторых частях перевода Подвырзачова, хотя и было продиктовано самыми лучшими побуждениями прогрессивного, демократического поэта,[29] несколько повредило, с нашей точки зрения, адекватной передаче оригинала. Болгарские исследователи иначе оценивают эту особенность перевода Подвырзачова; так, И. Дончев писал: «Местами переводчик увлекается и вживается в текст настолько, что перед его глазами рядом с феодальной Россией встает современная ему капиталистическая Болгария. Подобные вольности в переводе усиливают воздействие текста на болгарскую публику и подтверждают успех Д. Подвырзачова».[30]

Безусловно, если рассматривать назначение перевода с такой точки зрения, то переводчика можно оправдать. Но необходимо также прежде всего заботиться о верной передаче содержания классического произведения, вошедшего в фонд мировой литературы. Так, И. Васева причисляет к удачам перевод следующих строк:

В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов (117).	От утре-хайде в село, патки да пасеш! (П, 123).

Но в болгарском варианте совершенно исчезает русский колорит: деревня в глубокой глуши, далекая провинциальная родня. И трудно представить себе Софью, дочь богатого дворянина, пасущей уток в селе. Возможно, грибоедовская строка содержала не очень ясные для болгарского читателя понятия и слова (деревня, глушь, Саратов), но ведь это сцена из русской жизни, которую необходимо было донести до зрителя в ее первозданной сути. Ведь трудность перевода заключается именно в настоятельной необходимости верной передачи не только общего содержания произведения, но и национального колорита его.

Подводя итоги рассмотрения восприятия и оценки в Болгарии художественного наследия Грибоедова, приходится сделать вывод, что наиболее глубоко и интенсивно освоение грибоедовского творчества проходило по линии сценического воплощения комедии. В ответ на ставившиеся спектакли появлялись многочисленные рецензии и отзывы. Литературоведение же значением творческого наследия великого русского поэта, ролью его комедии в развитии болгарской реалистической драматургии занималось значительно меньше. А поэтому настоятельно ощущается необходимость появления фундаментального исследования творчества Грибоедова на широком фоне развития славянских литератур вообще и болгарской в частности.

[29] См. характеристику Д. Подвырзачова как поэта, баснописца и фельетониста, данную Хр. Радевским (Подвързачов Д. Избрани произведения. София, 1975, с. 5—13).

[30] Театър, 1975, № 3, с. 35.

Н. Л. ШАДРИН

Идиоматика «Горя от ума» в западноевропейских переводах

«Горе от ума» Грибоедова могло б быть переведено без особенной утраты в своем достоинстве; но где найти переводчика, которому был бы под силу такой труд?

В. Г. Белинский

Такое выдающееся произведение русской классической литературы, как «Горе от ума», не могло не привлечь внимания зарубежных переводчиков. И действительно, гениальная комедия Грибоедова существует сейчас в переводах на многие иностранные языки, причем на некоторые из них, в том числе такие распространенные, как английский, немецкий и французский, она переводилась неоднократно.

Первый полный стихотворный перевод «Горя от ума», принадлежащий перу немецкого литератора К. фон Кнорринга, был опубликован в 1831 г.[1] Таким образом, переводческая история грибоедовского шедевра началась еще до того, как он был впервые напечатан на языке оригинала (1833 г.).

Труд Кнорринга вызвал немедленный и очень положительный отклик в русской критике. Рецензент «Московского телеграфа», высоко оценив «столь удачно выполненный» перевод «комедии Грибоедова, доселе не напечатанной, однако ж знакомой целой России», заметил далее, что Кнорринг «передал немецкой публике нашу комедию с возможною верностью... Все намеки, все острые слова поняты переводчиком и выражены, сколько позволяет различный дух языков русского и немецкого».[2]

Но уже тогда Кнорринг не был единственным переводчиком «Горя от ума»: одновременно с ним готовил свой (прозаический) перевод берлинский актер Л. Шнайдер. В специальной статье, посвященной этому переводу, указывается, что в чисто хронологическом отношении Шнайдера можно даже считать предшественником Кнорринга.[3] Однако судьба этих двух переводов была неодинаковой. Если перевод Кнорринга вызвал живое внимание тогдашней немецкой критики, отметившей как его достоинства, так и недостатки (например, не вполне удавшуюся передачу свое-

[1] Горе от ума, oder Leiden durch Bildung. Lustspiel in vier Aufzügen aus dem Russischen des Gribojedow. — In: Russische Bibliothek für Deutsche. Von Karl von Knorring. H. 3. Reval, 1831.

[2] Моск. телеграф, 1831, ч. 42, № 23, с. 323—324.

[3] Zeitschrift für Slawistik, 1962, Bd. 7, H. 2, S. 199.

образных свободных стихов и языковых особенностей комедии[4]), то работа Шнайдера фактически осталась почти незамеченной. Это объясняется не столько тем, что она была напечатана в малоизвестном театральном издании, сколько ее недостаточно высоким литературно-художественным качеством. К тому же переводчик весьма вольно обошелся с текстом комедии: многие реплики в диалогах объединены, а «примерно 350 строк оригинала не находят в переводе никакого соответствия».[5]

Первый английский перевод «Горя от ума», выполненный в прозе Н. Бенардаки, появился в 1857 г.[6] Он получил противоречивую оценку в русской печати. Рецензент «С.-Петербургских ведомостей», судивший о переводе на основании отрывков, напечатанных в одном из шотландских журналов, пришел к выводу: «... мы <...> можем положительно сказать, что перевод г. Бенардаки весьма хорош. По верности же с оригиналом это один из добросовестных переводов „Горя от ума" на иностранные языки».[7] Спустя более чем полвека критик газеты «Русские ведомости», писавший под псевдонимом Дионео, высказал прямо противоположное мнение: он оценил перевод Бенардаки как «совершенно невозможный».[8] Столь же отрицательно этот критик отозвался и о втором (тоже прозаическом) английском переводе, принадлежащем С. Прингу:[9] «Боюсь, что англичане, знающие по „Британской энциклопедии" о существовании у русских гениальной национальной комедии, в недоумении пожмут плечами, когда прочтут теперь перевод г. Прннга. Боюсь, что комедия покажется им скучной, водянистой и местами непонятной».[10]

Первым переводчиком «Горя от ума» на французский язык был известный филолог А. Легрель. Его перевод[11] также вызвал разноречивые отклики. Газета «Гражданин» писала, что «трудно найти пример более добросовестного труда! Перевод, конечно в прозе, сделан прекрасно, чистым и даже образцовым языком».[12] Отмечая серьезный научно-филологический подход А. Легреля к своей работе над переводом, газета выделяет следующее обстоятельство: «Почтенный переводчик — автор этой книги — настолько ревниво изучал избранное им произведение русского гения, что чуть ли не нарочно для этого провел прошлое лето в петербургской пуб-

---

[4] Ibid., S. 198—199.

[5] Ibid., S. 204.

[6] Griboiedoff A. S. Gore of ouma. Translated by Nicholas Benardaky. London, 1857.

[7] С.-Петербургские ведомости, 1857, 20 окт., № 228.

[8] Рус. ведомости, 1913, 12 мая, № 109.

[9] Griboyedof A. S. The Misfortune of Being Clever. Translated by S. W. Pring. London, 1914.

[10] Рус. ведомости, 1913, 12 мая, № 109.

[11] Griboièdove A. S. Le malheur d'avoir de l'esprit (Goré ote ouma). Traduite pour la première fois en français et précedée d'une notice par A. Legrelle. Gand, 1884.

[12] Гражданин, 1885, 17 марта, № 22.

личной библиотеке».[13] П. Черняев также дает весьма положительную оценку переводу А. Легреля и с сожалением замечает, что он «прошел в русской литературе недостаточно замеченным. Только один журнал дал отзыв, и то этот отзыв не отличается беспристрастием».[14] П. Черняев имеет в виду рецензию, помещенную в журнале «Русская мысль», в которой говорится: «Появление в первый раз „Горя от ума“ на французском языке нельзя назвать удачным. Перевод сделан прозой, но не в этом беда. Она главным образом в том, что перевод дает вообще очень слабое, а местами и совсем ложное понятие о подлиннике. Г. Легрелль, переводчик, недостаточно знаком с русским языком, а русской жизни совсем не знает, отчего и впадает часто в довольно забавные ошибки...»[15]

Возникновение несовпадающих и даже противоположных мнений об этом и других переводах можно объяснить лишь тем, что критики строили свои суждения на основе поверхностных вкусовых представлений и исходя из немногих произвольно выбранных критериев. Однако оценка перевода, как и любого иного сложного объекта, требует тщательного учета и анализа множества отдельных факторов и сторон, которые в своей совокупности определяют истинный результат работы переводчика. Чем большим своеобразием отличается переводимое произведение, тем больше препятствий приходится преодолевать переводчику.

Что касается «Горя от ума», то ему своеобразие присуще в исключительно высокой степени, вследствие чего к трудностям перевода, обусловленным различиями между семантическими, стилистическими и просодическими системами русского языка и языков, на которые осуществляется перевод, прибавляются трудности, вызываемые такими индивидуальными чертами грибоедовского стиля, как быстрый и легкий свободный стих, сжатые, но богатые содержанием фразы, живость и непринужденность речи действующих лиц со всеми ее орфоэпическими, грамматическими и лексическими особенностями. Поэтому для полноценного воссоздания «Горя от ума» на иностранном языке переводчику необходимо не только хорошо знать русский язык вообще, но и свободно разбираться в тех его тонкостях, которые придают комедии специфическую локальную, социальную и хронологическую окраску. Кроме того, переводчик должен основательно изучить русскую жизнь той эпохи, чтобы правильно понять и передать рассыпанные по всему тексту пьесы культурно-бытовые и исторические реалии.

Все это создает обширную и многообразную переводческую проблематику, комплексное исследование которой является необычайно сложным и трудоемким делом. Поэтому представляется

---

[13] Гражданин, 1885, 17 марта, № 22.

[14] Черняев П. Успехи русской литературы в Западной Европе за последнее время. Казань, 1885, с. 26.

[15] Рус. мысль, 1885, № 3, библиографический отдел, с. 9.

целесообразным рассматривать ее не сразу со всех сторон, а по частям, выделяя в первую очередь отдельные вопросы, имеющие важное самостоятельное значение. Одним из таких вопросов можно по справедливости считать переводческий анализ идиоматических явлений. Необходимость такого анализа определяется, во-первых, тем, что фразеологические единицы очень часто несут в тексте произведения немалую смысловую и стилистическую нагрузку, которая должна найти полноценное отражение в переводе, во-вторых, тем, что перевод фразеологизмов вообще связан с преодолением значительных трудностей, и «Горе от ума» в этом плане не представляет исключения, и, наконец, в-третьих, тем, что отличительной приметой комедии Грибоедова является обилие встречающихся в ней элементов идиоматики.[16]

Интересно отметить, что хотя каждое действующее лицо говорит в комедии по-своему, «сообразно своему характеру и образу мыслей»,[17] Грибоедов не прибегает к такому простому и прямолинейному способу индивидуализации речи персонажей, как закрепление за каждым из них определенного набора слов и выражений. Не удивительно поэтому, что многие фразеологические единицы (например, «мочи нет», «боже мой», «с головы до ног» и др.) употребляются разными персонажами, причем, как замечает Г. О. Винокур, «особенно любопытны некоторые почти дословные совпадения в репликах разных лиц».[18] Указывая на эту особенность стиля комедии, Г. О. Винокур далее пишет, что индивидуализация образа в драматическом произведении «достигается не применением каждый раз особых специфических средств языка, а только тем, что от случая к случаю одни и те же средства языка даются в новом сочетании, в иной формальной связи, в той комбинации, которая именно данным случаем порождается и оправдывается».[19]

Высокая идиоматичность слога «Горя от ума» не раз отмечалась в специальной литературе как обстоятельство, существенно затрудняющее перевод. Некоторые авторы не только исходили при этом из предпосылки о принципиальной непереводимости элементов идиоматики, но даже считали непереводимость основным, определяющим признаком идиоматичности. Так, В. Н. Куницкий говорил о наличии в «Горе от ума» большого числа

---

[16] Уже в 1857 г. в анонимной газетной рецензии на перевод Н. Бенардаки указывалось на высокую насыщенность комедии фразеологическими словосочетаниями, которые автор рецензии называет, согласно тогдашней традиции, «идиотизмами»: «Известно, как типичен и своеобразен язык Грибоедова, в какой степени обилует он идиотизмами и оборотами, свойственными исключительно русскому языку, и какую силу и красоту придает его произведению эта живая, истинно русская речь» (С.-Петербургские ведомости, 1857, 20 окт., № 228).

[17] Орлов В. Грибоедов. Очерк жизни и творчества. М., 1954, с. 183.

[18] Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, с. 295.

[19] Там же, с. 299.

«идиотизмов», т. е., по его мнению, «таких исключительно русскому языку свойственных выражений и оборотов, которые совершенно непереводимы на иностранные языки».[20] Вторя ему, С. Н. Брайловский писал, что «идиотизмы» — это выражения и обороты, «которые нельзя передать на иностранных языках».[21] Интересна эволюция взгляда Н. К. Пиксанова по вопросу о трудностях перевода идиоматики «Горя от ума»: если вначале ученый придерживался того мнения, что «для переводчиков эта особенность комедии представляет огромные трудности»,[22] то впоследствии он пришел к более пессимистическому выводу и утверждал, что эти трудности непреодолимы.[23] Впрочем, еще Дионео в свое время писал, что «изумительный по богатству, выразительности, яркости и красочности язык „Горя от ума“ не поддается переводу», и в доказательство спрашивал: «Как перевести: „Уж не старик ли наш дал маху?“».[24]

Ответ на этот вопрос, как и вообще на вопрос о возможностях и средствах перевода идиоматических явлений «Горя от ума» на иностранные языки, может дать только анализ переводческой практики; к нему и следует обратиться.[25]

В своих поисках подходящего соответствия переводчик должен принимать во внимание семантику фразеологизма, его стилистическую характеристику, а также конкретную речевую ситуацию, в условиях которой он реализуется. В реплике Скалозуба «Уж не старик ли наш дал маху?» (47) единственную трудность для перевода создает фразеологическая единица «дать маху», поэтому надо прежде всего рассмотреть ее в указанных трех отношениях.

Выражение «дать маху» принадлежит к разговорно-простореч-

---

[20] Куницкий В. Н. Язык и слог комедии «Горе от ума». Киев, 1894, с. 8—9.

[21] Брайловский С. Н. Александр Сергеевич Грибоедов. — Филол. зап., 1895, вып. III—IV, с. 51.

[22] Пиксанов Н. К. Грибоедов. Исследования и характеристики. Л., 1935, с. 284.

[23] Пиксанов Н. К. О языке «Горя от ума». — Учен. зап. Ленингр. ун-та, 1955, № 200. Сер. филол. наук, вып. 25, с. 5.

[24] «Рус. ведомости», 1913, 12 мая, № 109.

[25] Помимо уже упоминавшихся переводов К. фон Кнорринга, Н. Бенардаки, А. Легреля и С. Принга, в качестве переводного текстового материала к анализу были привлечены следующие оказавшиеся доступными издания «Горя от ума»: Gribojädoff A. S. Verstandschafft Leiden. Übertragen von Dr. Bertram. Leipzig, 1853; Griboiédof A. S. Trop d'esprit nuit. Traduction française de E. Gothi. — In: Les deux chefs-d'œuvres du théatre russe. Paris, 1893, p. 169—338; Gribojedoff A. S. Weh dem Klugen! Aus dem Russischen metrisch übersetzt von Dr. O. A. Ellissen. Einbeck, 1899; Griboiédov A. S. L'esprit nuit. Traduite par Ernest Combes. Paris, 1905; Gribojädow Alexander. Verstand bringt Leiden (Geist bringt Kummer). Deutsche Bearbeitung von Johannes von Guenther. Berlin, 1947; Griboiedov A. S. Le malheur vient de l'esprit. Traduite du russe par Charles Hyart. Brusselles, 1948; Griboièdov A. S. Le malheur d'avoir de l'esprit. Traduction par Maurice Colin. — In: Pouchkine, Griboièdov, Lermontov. Oeuvres. Paris, 1973, p. 1—104.

ному слою фразеологии. При обычном употреблении оно означает «допустить ошибку в каком-либо деле; промахнуться».[26] Но здесь его значение совершенно иное: слова Софьи «упал, убился!» и ее обморок бесспорно свидетельствуют о том, что с дорогим для нее человеком (по предположению Скалозуба — с отцом) произошло большое несчастье, поэтому «дал маху» в данном случае невозможно истолковать просто как «совершил ошибку, промахнулся, просчитался». Это хорошо понял Л. Д. Суражевский, в словаре которого предлагается гораздо более приемлемое для разбираемой ситуации значение — «оплошать».[27] Однако и оно не передает всех оттенков смысла, вкладываемого Скалозубом в свою реплику: в ней подразумевается и то, что Фамусов ошибся, сплоховал, и то, что он сильно пострадал из-за этого, и то, что Скалозуб жалеет его и сочувствует ему. Вот эта глубина и многосторонность содержания и делает рассматриваемый оборот столь трудным для перевода в данном контексте.

Как же переводчики решают вставшую перед ними задачу?

Некоторые из них, будучи не в силах сохранить смысл реплики во всем его объеме, избирают путь невыразительной генерализации и переводят оборот «дать маху» словами самого общего значения («что-то случилось, приключилось»):

Ist Ihrem Vater was passiert?

(Перевод О. Эллиссена)

Ist was dem Alten arrivirt?

(Перевод д-ра Бертрама)

Est-ce au vieillard qu'il est survenu quelque chose?

(Перевод Э. Готи)

Другие, наоборот, предпочитают столь же невыразительную конкретизацию смысла и передают какое-либо одно узкое значение (например, «упасть, шлепнуться» или «почувствовать себя плохо, дурно»):

Bah? Serait-ce le vieux
Qui s'étale sans crier gare?

(Перевод Э. Комба)

N'est-ce pas notre vieux qui s'est trouvé mal?

(Перевод Ш. Иара)

Более точен А. Легрель, который использует в своем переводе французский оборот «faire une boulette»; однако и этот оборот не покрывает всех оттенков содержания, заданного русским ори-

---

[26] Словарь современного русского литературного языка, т. 6. 1957, стлб. 718.

[27] Суражевский Л. Д. Словарь комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», т. 2. Канд. дис. М., 1941, с. 334.

гиналом, потому что соответствует выражению «дать маху» только в смысле «оплошать, свалять дурака»:

Est-ce que notre vieux bonhomme n'aurait pas fait quelque boulette?

Все эти примеры как будто подтверждают невозможность адекватного воспроизведения рассматриваемой реплики на другом языке. Но вот перед нами перевод С. Принга:

Surely it isn't our old gentleman who's come a cropper?

Английская идиома «to come a cropper» обычно имеет мало точек соприкосновения с русским оборотом «дать маху», но в данном случае она оказывается его точным переводческим эквивалентом, и не только потому, что по своему основному значению («попасть в беду») точно соответствует обозначенной в оригинале речевой ситуации, но и потому, что позволяет передать и другой присутствующий в нем оттенок смысла («оплошать, сплоховать»). Еще большую уместность именно в данной речевой ситуации придают ей такие содержащиеся в ней элементы значения, как «упасть, сильно ударившись» («to have a heavy fall»)[28] и «упасть с лошади»[29] (вспомним, что в комедии речь идет как раз о падении Молчалина с лошади). Принадлежа, как и русский оборот «дать маху», к разговорно-просторечной фразеологии, идиома «to come a cropper» полностью соответствует ему и по своей стилистической окраске.

Удача С. Принга становится еще более очевидной, если сравнить его перевод с совершенно беспомощной фразой другого английского переводчика (Н. Бенардаки), которая настолько далека от своего русского оригинала, что не дает никакого представления о его содержании: «Is it your father?»

Итак, хотя адекватного перевода русского выражения «дать маху» удалось в данном случае добиться только одному переводчику, уже этот отдельный пример заставляет отнестись к тезису о полной и принципиальной непереводимости идиоматических элементов «Горя от ума» с оправданным сомнением. С другой стороны, этот же пример подтверждает значительную трудность перевода таких элементов.[30]

---

[28] Collins V.-H. A Book of English Idioms with Explanations. London, 1958. p. 66.

[29] Кунин А. В. Англо-русский фразеологический словарь. Изд. 3-е. М., 1967, С—905.

[30] Говоря об идиоматических элементах «Горя от ума», мы имеем в виду не всю содержащуюся в комедии фразеологию, а лишь собственно языковую идиоматику, т. е. обороты, существовавшие в русском языке еще до того, как Грибоедов написал свое произведение. Но к фразеологии можно по справедливости отнести и многие из тех выражений, которые были созданы самим Грибоедовым и впоследствии превратились в крылатые фразы. В наше время они воспринимаются не как цитаты из определенного произведения, а как общеупотребительные фразеологические единицы. Таким об-

Нужно сказать, что не только идиоматика, но и многие другие индивидуальные черты художественного стиля Грибоедова поддаются воспроизведению на языке перевода с большим трудом. Есть и такие особенности чисто лингвистического свойства, отобразить которые совершенно невозможно. Еще рецензент «С.-Петербургских ведомостей» призывал «понять, как трудно передать с надлежащею верностию на иностранном языке речь Грибоедова. О передаче характерности и красот выражений переводчику тут нечего думать; одно, к чему он может стремиться, — передать с надлежащею верностию *смысл* выражений, что в таком произведении, как „Горе от ума", тоже дело не совсем легкое. Переводчик и в этом отношении встречает на каждом шагу камень преткновения, потому что иногда решительно нет никакой возможности найти в чужом языке выражение, *вполне* соответствующее нашему».[31]

Важной целью перевода должно быть создание атмосферы живой разговорной речи. Эта цель в принципе вполне достижима, но задача переводчика крайне осложняется тем, что «на стилистике „Горя от ума" лежит неизгладимый „московский отпечаток"».[32] По замыслу автора, речевой стиль комедии должен был служить (и послужил) целям воссоздания целостной картины московского дворянского общества конца 1810-х—начала 1820-х годов, — именно московского, а не какого-нибудь другого, и именно этого времени.[33] Совершенно ясно, что по чисто лингвистическим причинам на другом языке невозможно воспроизвести этот точный речевой колорит с его привязкой к определенному времени, месту и общественному слою, со всем своеобразием присущих ему орфоэпических, лексических и грамматических особенностей. Самое большее, чего может достичь переводчик, — это верно передать смысл и общую стилистическую тональность естественной и непринужденной речи действующих лиц с ее семантическим богатством и гибким словарем и фразеологией. Однако и эта задача оказывается непосильной для переводчика в тех случаях, когда он просто-напросто не понимает фразеологического характера переводимых словосочетаний и воспринимает их как свободные. Надо сказать, что непонимание идиоматической сущности оборота и, отсюда, стремление передать буквальный смысл составляющих его слов является вообще одним из самых

разом, сбылось пророческое предсказание Пушкина о том, что многие стихи «Горя от ума» «войдут в пословицу». Этих выражений насчитывается около полусотни (почти все они приводятся в кн.: Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. Изд. 2-е. М., 1960). Отличаясь необычайной меткостью и краткостью в сочетании с богатством смысла и афористичностью, они придают комедии особую прелесть и неповторимость, поэтому проблема их передачи в переводе приобретает важное самостоятельное значение и может стать темой отдельной работы.

[31] С.-Петербургские ведомости, 1857, 20 окт., № 228.

[32] Орлов В. Грибоедов..., с. 181.

[33] Там же.

распространенных источников переводческих ошибок. Иногда такое непонимание нельзя даже ставить переводчику в вину, потому что он не мог ни знать, ни угадать идиоматическое значение оборотов, имевших локально и хронологически ограниченную сферу употребления и отсутствовавших в современных ему словарях. Рассмотрим такой пример:

На смех, того гляди, подымет Чацкий вас;
И Скалозуб, как свой хохол закрутит,
Расскажет обморок, прибавит сто прикрас... (53)

Откуда мог переводчик знать, что такое «закрутить хохол», если только в последних русских изданиях комедии данное словосочетание стали сопровождать редакционным примечанием, разъясняющим, что это «распространенное в старой Москве выражение, означающее: пустить сплетню»?[34] Не удивительно поэтому, что правильное значение оборота «закрутить хохол» не нашло в переводах никакого отражения: в соответствии с буквально понятым значением словосочетания в них так или иначе говорится о волосах («хохле»), но отсутствует всякий намек на сплетню. Например:

...Und Skalosub, ich seh' es, wie der strebt
Sein Haar zu ordnen auf der Stirn, und dann
Fängt von der Ohnmacht den Bericht er an...

(Перевод К. фон Кнорринга)

Получается целая картина, которую якобы представляет себе Лиза («...и я вижу, как Скалозуб старается привести в порядок волосы на лбу, а затем начинает рассказывать об обмороке...»).

Примерно такая же картина описывается и в переводе д-ра Бертрама:

...Und wenn der Oberst erst sich in die Haare fährt
Um sein Toupé recht schön
Zurecht zu drehn,
Dann fängt er sicher an, die Ohnmacht zu erzählen...

(«...и когда полковник сначала хватается за волосы, чтобы покрасивее повернуть свой тупей, а потом, уж конечно, начинает рассказывать про обморок...»).

Хохол фигурирует и в некоторых других переводах:

...Und wenn Herr Skalosub sich fährt durch seinen Schopf
Und von dem Fall erzählt...

(Перевод О. Эллиссена)

...Daß Skalosub, den Schopf sich krauend, ohne Maßen
Die Ohnmacht schildern wird...

(Перевод И. Гюнтера)

---

[34] См.: Грибоедов А. С. Горе от ума. Л., 1975, с. 49. — В дальнейшем все ссылки на примечания к русскому тексту даются по этому изданию.

Чтобы сохранить пресловутый хохол, С. Принг даже заставляет Лизу произнести совершенно бессмысленную и не имеющую никакой связи с окружающим контекстом фразу: «...and how Skalozoub's crest'll curl!» («...и как будет завиваться хохол Скалозуба!»).

Другие переводчики заменяют хохол тупеем:[35]

> ...Et Skalozoub, arrangeant son toupet, ira dire
> L'accident...
>
> (Перевод Э. Готи)

> ...comme il tordra son toupet!
>
> (Перевод Ш. Иара)

Но А. Легрель счел себя не вправе допустить даже такое незначительное отступление от подлинника и поэтому наделил Скалозуба ... птичьим хохолком (la huppe):

> ...et Skalozoube, tout en redressant sa huppe, racontera votre évanouissement...

Понимая, что подобная деталь может вызвать у читателя оправданное недоумение, переводчик вынужден пояснить в примечании, что имеются в виду волосы (de cheveux).

В переводе М. Колэна читаем:

> ...Et Skalozoub va relever la crête...

Слово «la crête» может здесь пониматься двояко: либо в своем прямом словарном значении «гребешок (у птиц)», и тогда словосочетание «relever sa crête» означает «закрутить (подкрутить) свой гребешок» (что сближает его с переводом А. Легреля), либо как компонент идиомы «lever la crête» («проявлять смелость, важничать»). В любом случае истинный смысл оригинала остается невыраженным.

Только Н. Бенардаки почувствовал, что в словосочетании «закрутить хохол» есть какой-то скрытый смысл и что буквальный перевод поэтому является неприемлемым. Однако, не зная идиоматического значения оборота, переводчик не решился полностью игнорировать упоминаемый Лизой хохол Скалозуба и не нашел ничего лучшего, как придать полковнику сходство (зрительно навеянное, по-видимому, все тем же хохлом) с ... дикобразом:

> And even old Skalozoub, with his porcupine air, will make a fine story of the fainting fit...

---

[35] Как сказано в примеч. 2 на с. 29 русского текста, тупей — это «старинная мужская прическа: собранный на затылке пучок волос». Л. Д. Суражевский в своем словаре (с. 741) указывает, что тупей — это «взбитый хохол волос на голове (модная прическа в начале XIX века)».

Как видим, все переводчики попытались так или иначе передать буквальный смысл словосочетания «закрутить хохол». Причина этого очевидна — незнание целостного идиоматического значения оборота. Упрекать переводчиков в таком незнании, конечно, не приходится, за исключением, пожалуй, автора новейшего французского перевода М. Колэна, который при желании мог найти необходимое разъяснение, заглянув в одно из комментированных изданий «Горя от ума».

Меньшую трудность для понимания представляет свободная от «московского отпечатка» идиома «быть в случае»:

А в те поры все важны! в сорок пуд...
Раскланяйся — тупеем не кивнут.
Вельможа в случае, тем паче,
Не как другой, и пил и ел иначе (34).

Не будучи ограничена в своем употреблении какими-либо локальными рамками, идиома «быть в случае» ограничена рамками хронологическими: обозначая реалию русской придворной жизни определенной эпохи,[36] она устарела и перешла в разряд фразеологических архаизмов, когда отмерло породившее ее общественное явление.

Некоторые переводчики поняли, что речь в данном контексте идет «о благоприятном положении кого-либо, находящегося в милости у влиятельного лица и потому пользующегося особыми преимуществами и выгодами»,[37] и правильно передали смысл идиомы с помощью описательного словосочетания: «un grand personnage en faveur» (А. Легрель), «un grand en faveur» (Э. Готи), «a grandee in high favour» (С. Принг).

Другие не уловили смысла идиомы и решили, что здесь говорится не о фаворите-временщике, а о знатном вельможе вообще:

...und kommt ein Großer her
Von großem Einfluß...

(Перевод К. фон Кнорринга)

Un dignitaire confirmé...

(Перевод М. Колэна)

Ш. Иар, не разобравшись в контексте, счел, что «вельможа в случае» — это «покойник дядя, Максим Петрович», который якобы одно время был фаворитом императрицы Екатерины:

Lui, il était grand favori à l'occasion...

В остальных переводах от «вельможи в случае» не остается никакого следа, и слова Фамусова отнесены к любым вельможам:

---

[36] В примечании к русскому тексту (с. 29) говорится: «Вельможа в случае — сановник, находящийся в милости при дворе, фаворит».

[37] Суражевский Л. Д. Словарь комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», т. 2, с. 662.

I shan't speak of magnates, who of course ate and drank differently from other people...

(Перевод Н. Бенардаки)

Ja, damals gab es noch Magnaten,
Die alles, was sie wollten, taten.

(Перевод И. Гюнтера)

Особый блеск «Горю от ума» придает тот отточенный лаконический слог, которым написана вся комедия. Но эта же черта грибоедовского стиля, сама по себе превосходная, является источником дополнительных трудностей для переводчика, и не только потому, что ее почти невозможно в равной мере воспроизвести на другом языке, но и потому, что она нередко таит опасность неверного понимания или вероятность неоднозначного толкования отдельных фраз. Возьмем, например, те строки, в которых Лиза обращается к Молчалину, вышедшему утром из комнаты Софьи:

Ну что же стали вы? поклон, сударь, отвесьте.
Подите, сердце не на месте... (13)

Из этих слов нельзя с уверенностью заключить, во-первых, кому Молчалин должен отвесить поклон — Софье или самой Лизе, и, во-вторых, у кого «сердце не на месте» — у Лизы или у Молчалина. Нас, конечно, интересует лишь вопрос о том, как понимать второе предложение, потому что от этого зависит перевод фразеологической единицы. Поскольку предложение эллиптировано (в нем опущены слова «у вас» или «у меня»), то единственным контекстуальным указателем отнесенности фразеологизма является слово «подите». Беда, однако, в том, что оно тоже допускает возможность различного понимания, и обращение к материалу переводов показывает, что там эта возможность превращается в реальность.

Одни переводчики полагают, что смысл всей фразы таков: уходите, потому что у меня сердце не на месте. Эта трактовка нашла почти буквальное отражение в тех переводах, где Лиза говорит, что у нее сердце замирает:

Allons, monsieur, faites un profond salut et partez. Mon cœur défaille.

(Перевод А. Легреля)

Allez; allez; mon cœur défaille.

(Перевод М. Колэна)

Есть переводы, в которых Лиза описывает свое состояние несколько иначе — либо как сильное волнение, либо как чувство полной разбитости:

Be off! I'll be in a flurry as long as you remain here.

(Перевод Н. Бенардаки)

Je suis toute brisée...

(Перевод Э. Готи)

Удачное фразеологическое соответствие подобрал Ш. Иар, использовавший в своем переводе идиому «être sur des charbons ardents» («быть как на горящих угольях»); несмотря на то что она построена на иной образной основе, эта идиома в данном контексте выражает то же, что и переводимый русский оборот, а именно владеющее Лизой беспокойство:

Partez... je suis sur des charbons ardents...

Другие переводчики толкуют рассматриваемую фразу в прямо противоположном смысле, т. е.: уходите, потому что у *вас* сердце не на месте. Например, у О. Эллиссена читаем:

Verschwinden Sie doch schnelle,
Sie haben's Herz nicht auf der Stelle.

Э. Комб понял эту реплику точно в таком же духе, но передал ее семантически и стилистически неверно: если замечание грибоедовской Лизы звучит мягко и необидно, то у переводчика Лиза говорит с откровенной грубостью и издевательски осведомляется, неужели Молчалина не берет страх:

Vous restez là planté?
Qu'un déménage!
Le frayeur ne vous prend donc pas?

Если первая из разобранных трактовок представляется логически вполне оправданной, то о второй этого утверждать нельзя: фразеологизм «сердце не на месте» передает чисто субъективное ощущение, поэтому Лиза может так сказать о себе, но не о другом человеке. Тем более удивительно, что в переводе К. фон Кнорринга отразилась еще одна (и уж совершенно безосновательная) точка зрения, согласно которой Лиза подразумевает не свое и даже не молчалинское сердце, а сердце третьего участника сцены — Софьи:

Es ist ihr armes Herz
Nicht an der rechten Stelle...

Впрочем, идиома может относиться и к Молчалину, если допустить, что в данном контексте «подите» — это не повелительное наклонение глагола «пойти», а своеобразно употребленное Лизой в «уважительной» форме модальное слово «поди»; тогда вся фраза воспринимается уже не как категорическое утверждение, а лишь как предположение. Правда, против подобного допущения можно выставить один весьма серьезный довод, гласящий,

что языковая норма диктует употребление слова «поди» только в единственном числе.[38] Однако можно привести и такие доводы, которые говорят в пользу указанной трактовки. Прежде всего следует принять во внимание тот общеизвестный факт, что Грибоедов отнюдь не считал себя обязанным жестко придерживаться традиционных языковых норм, в том числе и грамматических, и без колебаний отступал от них в целях более достоверного отображения речевой манеры действующих лиц; таких отступлений в тексте «Горя от ума» можно обнаружить немало. Поэтому дело вовсе не в том, соответствует или не соответствует языковой традиции примененное здесь слово, а в том, оправдано или не оправдано его употребление данным персонажем в данной речевой ситуации. Ситуация же подсказывает, что реплику Лизы допустимо толковать следующим образом: вы в растерянности остановились посреди комнаты и забыли отвесить поклон — значит, вы чувствуете себя неспокойно, у вас сердце не на месте. Но сказать так Молчалину прямо, да еще в присутствии Софьи, Лиза не решается: она стоит на общественной лестнице гораздо ниже его и поэтому вынуждена придавать своим замечаниям хотя бы чисто внешние приметы почтительности. Такой приметой и может служить употребление модального словечка «поди» в необычной для него «вежливой» форме множественного числа.

Д-р Бертрам не отдал предпочтения ни одной из рассмотренных трактовок, а попытался точно скопировать оригинал, т. е. оставить неясным то, что и там осталось невыраженным формально:

So machen Sie Ihren Bückling doch
Nur schnelle!
Das Herz steht nicht an rechter Stelle!

Однако эту попытку нельзя признать удачной. Если в русском тексте предложение эллиптировано (по метрическим соображениям опущены слова, долженствующие определить, о чьем именно сердце идет речь), то в переводе никакого эллипсиса нет, и переводчик вполне мог и по законам немецкого языка даже был обязан употребить не артикль, а более конкретное определительное слово — притяжательное местоимение, т. е. сказать «mein Herz» или «Ihr Herz». Применение же артикля явно не достигает намеченной цели (читатель все равно понимает слова Лизы как относящиеся к ее собственному сердцу) и лишь придает предложению налет искусственности.

В тексте «Горя от ума» встречаются идиомы, представляющие собой (или включающие в свой состав) обозначения национальных реалий, т. е. специфических предметов и явлений, свойственных только данному народу. Идиомы такого типа наряду с другими языковыми средствами способствуют созданию того харак-

[38] См.: Словарь современного русского литературного языка, т. 10, 1960, стлб. 374.

терного русского колорита, которым так отличается комедия Грибоедова. Их перевод зачастую связан с преодолением различных трудностей семантического и стилистического порядка и поэтому заслуживает отдельного рассмотрения.

Возьмем, к примеру, реплику Загорецкого, произносимую в тот момент, когда он подхватывает и раздувает только что дошедший до него слух о сумасшествии Чацкого:

Его в безумные упрятал дядя-плут;
Схватили, в желтый дом, и на цепь посадили (85).

Выражение «желтый дом» обозначает «распространенное в старину название домов для душевнобольных» и обязано своим возникновением тому факту, что «стены этих домов обычно красили в желтый цвет».[39] В других странах соответствующие учреждения не обязательно имели такую же окраску, поэтому словосочетание «желтый дом» обозначает специфически русскую реалию. Буквальная передача обоих лексических элементов приводит здесь к совершенно неприемлемому семантическому результату, потому что вместо целостного идиоматического значения в переводе появляется суммарное значение двух самостоятельных слов, и иноязычному читателю приходится недоумевать, для чего Загорецкому понадобилось специально оговаривать цвет, в который были окрашены стены дома. Между тем некоторые переводчики избирают именно такой буквалистский путь, причем только один из них (А. Легрель) сделал примечание, разъясняющее подлинный идиоматический смысл словосочетания:

Man legt' im gelben Hause ihn an Ketten.
(Перевод К. фон Кнорринга)

On l'a empoigné traîné dans la maison jaune et mis aux fers.
(Перевод А. Легреля)

On s'est emparé de lui et vlan! dans la maison jaune...
(Перевод Ш. Иара)

Можно вполне понять действия тех французских переводчиков, которые, стремясь передать не форму, а содержание оригинала, отказались от буквализма и пошли по линии конкретизации понятия, заменив сумасшедший дом палатой для буйнопомешанных (le cabanon):

...lui fit passer dans un cabanon noir...
(Перевод Э. Комба)

On l'empoigna,
Et hop! au cabanon.
(Перевод М. Колэна)

---

[39] См. примеч. к русскому тексту (с. 80).

Однако более предпочтительным здесь все же является такое решение, которое позволяет сохранить и точный предметный смысл, и фамильярно-разговорную окраску русского оборота. Для этого переводчику достаточно воспользоваться теми словами или словосочетаниями своего языка, которыми понятие сумасшедшего дома традиционно обозначается в обстановке непринужденной беседы. Например:

Sein schlauer Onkel bracht ihn selbst ins Narrenhaus...

(Перевод И. Гюнтера)

...and he is now in a mad-house...

(Перевод Н. Бенардаки)

Правда, при этом пропадает образность исходного русского выражения, но это не имеет существенного значения, потому что она фактически не ощущается и читателем оригинала.

Использование слов и словосочетаний из более высокого стилистического слоя (asylum, maison de santé) снижает полноценность перевода, что подтверждается следующими примерами:

...they took him to the asylum and chained him up.

(Перевод С. Принга)

On l'a mis à l'écart, placé dans une geôle
De maison de santé.

(Перевод Э. Готи)

Образным стержнем идиомы может быть реалия, имеющая аналоги в культуре или истории других народов, причем эти аналоги могут со своей стороны тоже служить основой для различных фразеологизированных словосочетаний в соответствующих языках. Одна из таких реалий содержится в идиоме, которую употребляет Чацкий, когда делает свой ошибочный вывод об отношении Софьи к Молчалину:

Она не ставит в грош его (61).

В каждом из трех языков перевода есть слова, обозначающие, как и русское «грош», монету низкого достоинства, зачастую уже вышедшую из обращения, название которой стало синонимом чего-то мелкого, незначительного. Подобно их русскому аналогу, эти слова, превратившись в компоненты фразеологических единиц, фактически утратили свой первоначальный вещественный смысл: он полностью растворился в целостном значении идиомы и отдельно уже не ощущается. Тем не менее некоторые переводчики стремятся не только передать общий идиоматический характер фразы, но и сохранить аналогичность образа:

She does not care a farthing for him!

(Перевод Н. Бенардаки)

Er ist ihr keinen Groschen wert.

(Перевод И. Гюнтера)

Pas un liard d'amour pour lui.

(Перевод М. Колэна)

С одной стороны, такие переводы можно считать вполне доброкачественными, поскольку названия монет в них воспринимаются не как таковые, а только как компоненты фразеологических единиц; с другой стороны, использование фразеологизмов непременно с той же образной основой совершенно не является обязательным (именно в силу семантической стертости, размытости этой основы в языке оригинала) и поэтому вряд ли должно квалифицироваться как достоинство. Задача перевода заключается не в воспроизведении отдельных структурных элементов исходной идиомы, а в передаче ее общего значения и стилистической окрашенности. Оптимальных результатов добиваются те переводчики, которые ставят перед собой как раз эту цель, что в данном случае убедительно подтверждается переводом С. Принга:

She doesn't care a fig for him.

Любой отход от идиоматического соответствия таит в себе опасность восприятия опорного образа в его прямом словарном значении, когда оригиналу приписывается непонятное с точки зрения читателя перевода использование иноземных реалий. Так, чтение нижеприводимых предложений способно породить небезосновательное удивление по поводу того, зачем персонажам русской пьесы понадобилось оценивать друг друга не в российских, а в германских и французских денежных единицах:

Nicht für den Wert 'nes Groschens schätzt sie ihn.

(Перевод К. фон Кнорринга)

Elle n'en donnerait pas un sou.

(Перевод Ш. Иара)

Впрочем, как видно из перевода А. Легреля, не лучший результат дает и использование русской реалии:

Elle ne donnerait pas un kopièke de lui.

Употребив название русской монеты, переводчик отразил национальный колорит оригинала, но начисто исказил его содержание, потому что фраза, утратив всякий намек на идиоматичность, понимается не в переносном, а в прямом, буквальном смысле («Она за него и копейки не дала бы»). Между тем французский язык располагает не только лексическими, но и фразеологическими возможностями для точной передачи содержания, и правильно поступил Э. Готи, отказавшись от формального соответ-

ствия в пользу смыслового и употребив идиому «faire cas de quelqu'un» («дорожить кем-либо, ценить кого-либо»):

Qu'elle ne fait pas cas de ces sortes de gens.

Вполне приемлемое в семантическом, хотя и более далекое и бледное в стилистическом отношении соответствие нашел О. Эллиссен:

Sie achtet ihn auf keinen Fall.

Отсутствие в языке перевода каких бы то ни было аналогов предметам и явлениям, легшим в основу русской идиомы, заставляет переводчика сразу обращаться к поиску наиболее точных смысловых соответствий не отдельным компонентам, а всему переводимому фразеологическому обороту в целом. Это хорошо видно на примере тех слов Фамусова, в которых он осуждает образ жизни молодых людей, подобных Чацкому, обвиняя их в праздном препровождении времени:

Вот рыскают по свету, бьют баклуши... (37)

Значение идиомы «бить баклуши» вполне можно передать на другом языке с помощью одного слова или свободного словосочетания. Так и сделали авторы двух французских переводов:

C'est ainsi qu'ils parcourent le monde
Et font les fainéants...

(Перевод Э. Готи)

...on rôde à travers le monde, on fait le fainéant...

(Перевод Ш. Иара)

Но такие переводы неадекватны оригиналу стилистически, потому что не дают представления о фамильярно-разговорной окраске переводимой идиомы. Необходимого стилистического впечатления добиваются те переводчики, которые находят равноценное соответствие среди фразеологизмов своего языка, имеющих сходную семантику и принадлежащих к тому же слою фразеологии, что и русский оборот (нем. «Pflaster treten»; англ. «to idle away one's tame»; франц. «battre le pavé»):

Sie laufen durch die Welt, und unternommen
Wird Pflastertreten auf der ganzen Erde!

(Перевод К. фон Кнорринга)

What's the good of expecting proper principles from fellows who go tearing about the world and idling away their time!

(Перевод С. Принга)

Ils courent le monde, battent le pavé...

(Перевод А. Легреля)

Автор новейшего французского перевода М. Колэн сильно погрешил против смысла подлинника, передав идиому «бить баклуши» глаголом «bricoler», означающим «браться за всякую случайную, мелкую, плохо оплачиваемую работу»:

Ils trottent de par le monde, ils bricolent.

Причина ошибки становится понятной из примечания, которым М. Колэн сопровождает свой перевод: правильно объяснив происхождение идиомы, переводчик так и не сумел найти ее современного значения («ничего не делать, предаваться безделью»), а остановился на первоначальном («делать очень несложное дело»[40]). Этот пример красноречиво доказывает, что излишнее этимологизирование (как и вообще стремление раскрыть внутреннюю форму идиоматических выражений) приносит переводу скорее вред, чем пользу.

Национальным своеобразием отличаются, конечно, не только те идиомы, в основе которых лежит какая-либо реалия. Любая фразеологическая единица, строение и образность которой отражают самый дух и характер породившего ее языка, воспринимается как специфичная для данного народа. Ярче всего национальное своеобразие проявляется в тех идиомах, которые принадлежат к обиходно-разговорному пласту фразеологии. Они широко представлены в тексте «Горя от ума» и вносят немалую лепту в создание общей ярко-разговорной окраски реплик и монологов комедии. Для полноценной передачи таких фразеологизмов стилистическая верность оригиналу имеет не меньшую важность, чем смысловая точность, поэтому при анализе переводов следует принимать во внимание обе эти стороны.

Возьмем в качестве одного из примеров те строки комедии, где Фамусов гадает, «который же из двух» молодых людей нашел доступ к сердцу Софьи, и приходит к заключению, что Чацкий как жених ему нравится еще меньше, чем Молчалин:

Молчалин давиче в сомненье ввел меня.
Теперь... да в полмя из огня;
Тот нищий, этот франт-приятель... (30)

В каждом из языков перевода имеется оборот, равноценный русскому «из огня да в полымя» и по смыслу, и по стилистической характеристике (нем. «aus dem Regen in die Traufe kommen», франц. «tomber de la poêle dans la braise», англ. «out of the frying-pan into the fire»). Хотя все они в большей или меньшей степени отличаются от своего русского аналога по характеру образности, что и придает им определенное национальное своеобразие, эти различия для перевода абсолютно несущественны, потому что

---

[40] Войнова Л. А., Жуков В. П., Молотков А. И., Федоров А. И. Фразеологический словарь русского языка. М., 1967, с. 36.

не связаны ни с чем, свойственным исключительно данному народу, и ими можно заведомо пренебречь. Многие переводчики так и поступают, добиваясь тем самым полной адекватности своих текстов русскому оригиналу:

Nur auf Moltschalin, glaubt' ich, sollt' ich Argwohn hegen.
Nun kam ich in die Traufe aus dem Regen.

(Перевод О. Эллиссена)

...Moltchaline m'a fait douter; maintenant... c'est tomber de la poêle en la braise.

(Перевод Ш. Иара)

...and now... it's out of the frying-pan into the fire...

(Перевод С. Принга)

Однако некоторые переводчики отказались от использования готового соответствия, рассчитывая, вероятно, что более точной по смыслу будет передача оригинала слово в слово:

Nun mußt' ich aus der Flamm' in's Feu'r gelangen.

(Перевод К. фон Кнорринга)

A présent... oui, du feu, c'est tomber dans la flamme.

(Перевод А. Легреля)

Как показывают эти примеры, точность, достигаемая с помощью дословного перевода, это точность кажущаяся, обманчивая. На самом деле результат получается обратный желаемому, потому что в таких переводах происходит замена общего фигурального значения идиомы и ее угасшей образности конкретными, живыми образами, восприятие которых иноязычным читателем затруднено и зачастую не вызывает нужных ассоциаций. Хуже того, они порождают неадекватное подлиннику и потому нежелательное стилистическое впечатление вычурности и надуманности, претенциозности. Чтобы убедиться в этом, достаточно провести небольшой стилистический эксперимент, состоящий в таком же дословном переводе соответствующих иноязычных оборотов на русский язык; тогда английское выражение «out of the frying-pan into the fire» будет представлено на русском языке словосочетанием «из сковороды в огонь», французское «tomber de la poêle dans la braise» — русским «упасть из сковороды на горящие угли», а немецкое «aus dem Regen in die Traufe kommen» — русским «попасть из-под дождя в водосточный желоб». Ясно, что о семантико-стилистической адекватности подобных переводов не приходится и говорить.

Третья группа переводчиков старается сохранить идиоматический характер подлинника, используя выражение, эквивалентное русскому «очутиться между Сциллой и Харибдой»:

...je tombe à présent de
Charybde en Scilla.

(Перевод Э. Готи)

A présent,
Je vais de Charybde en Scilla.

(Перевод М. Колэна)

...now... from Scilla to Charybdis!

(Перевод Н. Бенардаки)

Такое решение также нельзя признать удачным ни в смысловом, ни в стилистическом отношении. Если говорить о первом, то необходимо учесть точное значение оборота «между Сциллой и Харибдой», а именно «оказаться между двумя враждебными силами, в положении, когда угрожает опасность и с той и с другой стороны».[41] Таким образом, согласно вышеприведенным переводам, получается, будто Фамусов считает и Молчалина и Чацкого в равной мере неприемлемыми в качестве претендентов на руку Софьи. Однако в подлиннике смысл его слов совсем иной: поскольку употребленная им идиома «из огня да в полымя» означает «из одной неприятности в другую, бóльшую»,[42] то Фамусов хочет сказать, что Чацкий как жених Софьи для него еще более нежелателен, чем Молчалин. Столь же значительный сдвиг допущен переводчиками и в стилистическом плане: речи Фамусова в подлиннике чужды какие бы то ни было приметы книжной учености, которыми во всех четырех языках отмечена идиома «между Сциллой и Харибдой».

Затруднения переводчиков вызывает даже такой, казалось бы, простой фразеологизм, как наречный оборот «до смерти», употребленный Лизой для усиления содержащегося в ее признании глагола «трусить»:

...одна лишь я любви до смерти трушу... (56)

Переводческим эквивалентом этого оборота, означающего очень высокую степень проявления какого-либо действия или состояния, может служить любое наречное слово или словосочетание, выражающее сходное значение и имеющее стилистическую окраску разговорности. Особенно близко соответствуют ему наречия со значением «смертельно», «ужасно» и т. п., например:

...I'm the only one who's mortally afraid of love!

(Перевод С. Принга)

...ich fürcht' die Liebe ganz entsetzlich...

(Перевод д-ра Бертрама)

---

[41] Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова, с. 350.

[42] Суражевский Л. Д. Словарь комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», т. 2, с. 432.

...moi seule crains l'amour mortellement...
(Перевод М. Колэна)

Н. Бенардаки строит свой перевод в виде сравнения:

And I... fear love as I do the devil...

Такой перевод не может вызвать возражений, потому что примененная в нем сравнительная конструкция является таковой лишь по форме, фактически же она служит для усиления значения глагола, т. е. выполняет ту же функцию, что и переводимый русский фразеологизм. Эта функция еще больше подчеркивается тем обстоятельством, что в составе сравнения явственно ощущается звучание усилительного оборота «as the devil», полностью совпадающего по своему значению («чрезвычайно, ужасно, чертовски, дьявольски» [43]) с переводимой идиомой.

Есть и другие переводы, выполненные в форме сравнения. Однако авторы этих переводов, будучи, видимо, не в силах отказаться от использования образного стержня русской идиомы, заставляют Лизу приравнивать страх перед любовью к страху перед смертью, что придает всей реплике столь же мрачный, сколь и далекий от подлинника смысл:

Il n'y a que moi qui craigne l'amour comme la mort!
(Перевод А. Легреля)

...j'ai peur de l'amour comme de la mort.
(Перевод Ш. Иара)

Стремление любой ценой сохранить образную основу исходного выражения ничем не оправдано, потому что прямое словарное значение этой основы носителями русского языка совершенно не ощущается. Тем не менее такое стремление заметно в целом ряде переводов, и в каждом случае оно приводит к искажению высказанной Лизой мысли. Так, в переводе Э. Комба она признается, что умирает от любви к Петрушке:

Et Lisette (c'est moi) meurt d'amour pour Pierrot!

В переводе О. Эллиссена Лиза утверждает, что только она одна способна на верную любовь до самой смерти:

Doch treu bis in den Tod so liebe ich allein...

Хотя для яркой и сочной речи персонажей «Горя от ума» характерно широкое использование собственно разговорной и нейтрально-литературной фразеологии, это не значит, что в ней от-

---

[43] Кунин А. В. Англо-русский фразеологический словарь, D—377.

сутствуют элементы идиоматики, принадлежащие к другим стилистическим слоям. Там, где это необходимо, Грибоедов употребляет обороты как с высокой, торжественной, так и со сниженной, просторечной стилистической окраской. И те, и другие отличаются определенными особенностями, которые должны учитываться и отражаться в переводе. Рассмотрим с этой точки зрения несколько примеров.

В своем гневном монологе против царившего в современной ему России духа «пустого, рабского, слепого подражанья» всему иностранному Чацкий говорит о том, как он «одаль воссылал желанья» господу,

Чтоб искру заронил он в ком-нибудь с душой,
Кто мог бы словом и примером
Нас удержать, как крепкою возжой,
От жалкой тошноты по стороне чужой (94).

Идиома «заронить искру» свойственна высокому, книжному стилю речи. Прямых фразеологических соответствий в других языках у нее нет, но благодаря прозрачности своей внутренней формы и отсутствию каких-либо признаков национальной специфичности она легко поддается дословному переводу. Ее образность при этом полностью сохраняется и даже приобретает бо́льшую по сравнению с оригиналом выразительность, потому что иноязычный читатель воспринимает все словосочетание не как стертую языковую, а как живую и красочную речевую метафору. Сохраняется при этом и стилистический оттенок книжности:

...pour qu'il laisse tomber une étincelle dans l'âme de quelqu'un...
(Перевод Ш. Иара)

...that He would let fall a spark into someone with a soul...
(Перевод С. Принга)

Den Funken möchte er in Eines Brust entzünden...
(Перевод О. Эллиссена)

Возможно и другое решение, достаточное представление о котором дает перевод д-ра Бертрама:

Er mögte doch in irgend eine Brust,
Die selbstbewußt,
Ergießen Mut und Kraft...

Переводчик сумел точно выразить смысл, сохранив при этом общую стилистическую тональность оригинала, с помощью двух конкретизированных понятий — мужества и силы.

В заключительном монологе Чацкого встречаем идиому «пелена спала с глаз», стилистическая окраска которой близка к книжной:

Так! отрезвился я сполна,
Мечтанья с глаз долой и спала пелена... (119)

Эта идиома имеет точные эквиваленты во всех трех языках перевода, что позволяет воспроизвести не только смысл и стилистическую окраску оригинала, но и его идиоматический характер. Фразеологические эквиваленты использованы почти во всех переводах, поэтому в качестве необходимой иллюстрации приведем лишь некоторые:

...von den Augen fiel
Der Schleier...

(Перевод К. фон Кнорринга)

...the bandage has fallen from my eyes!

(Перевод С. Принга)

Mes rêves sont par terre et le voile est tombé!

(Перевод М. Колэна)

Лишь один переводчик (О. Эллиссен) отказывается от использования готового фразеологического соответствия и вместо этого создает индивидуальное метафорическое словосочетание («разлетелась золотая пена»):

Ich bin erwacht aus meinem Traum:
Zerstoben ist der goldne Schaum.

В этом переводе не только утрачен идиоматический характер исходного выражения, но и допущен значительный семантический сдвиг: в то время как в подлиннике говорится о внезапном прозрении, когда узнается неприятная правда, в переводном тексте речь идет о призрачности и эфемерности радужных мечтаний.

В отличие от выражений, относящихся к книжному стилю, многие из которых принадлежат к так называемому общеевропейскому фразеологическому фонду и имеют эквивалентные соответствия в разных языках, обороты со сниженной стилистической окраской выделяются своей национальной специфичностью, которая крайне ограничивает возможности использования готовых фразеологических соответствий и заставляет переводчиков изыскивать пригодные для каждого данного случая способы и средства передачи таких оборотов на другие языки. Это порождает огромное многообразие и пестроту переводческих решений, что отразилось, в частности, и на переводе того места, где Фамусов, стращая Чацкого неизбежностью суда, употребляет просторечный оборот «как пить дать»:

Тебя уж упекут
Под суд, как пить дадут (37).

Передать значение и своеобразную стилистическую окраску этого оборота некоторым переводчикам вообще оказывается не

под силу, и они просто опускают его. Так поступил, например, И. Гюнтер:

Man stellt dich vor Gericht für solche Rederein.

Столь же беспомощным оказался и К. фон Кнорринг, не нашедший ничего лучшего, как буквалистски скопировать оригинал; в результате получилось совершенно бессмысленное словосочетание, которое может лишь поставить читателя в тупик, поскольку ему трудно понять, с какой целью в суде с Чацким станут обращаться так, как дают пить («суд тебя обработает, как дают пить»):

Dich verarbeiten
Wird das Gericht, wie man zu trinken giebt.

Целый ряд переводов выполнен описательным способом. Они неравноценны, но самым слабым из них бесспорно является перевод Н. Бенардаки, в котором Фамусов вместо твердой уверенности выражает лишь вялую надежду увидеть Чацкого перед судом:

But I don't lose the hope of seeing you before the tribunal.

В большинстве таких переводов достигнута элементарно верная передача смысла, но утрачено всякое стилистическое сходство с оригиналом, так как вместо яркого просторечного оборота в них фигурируют предложения, выдержанные в гладком и бесцветном общелитературном стиле:

On te traînera en justice, ça, tu peux en être sûr!

(Перевод А. Легреля)

Sie stecken Dich noch ein.
Nichts kann gewisser sein.

(Перевод О. Эллиссена)

On te fera mettre en jugement, c'est une chose absolument certaine.

(Перевод Ш. Иара)

You'll get yourself into trouble with the law — there's not the least doubt about that.

(Перевод С. Принга)

Наилучших результатов добиваются те переводчики, которые находят в своем языке полноценные фразеологические соответствия переводимой идиоме, близкие ей по стилистической окраске и сходные или даже совпадающие с ней по значению. Таким соответствием во французском переводе Э. Готи служит выражение «clair comme le jour» («ясно как день»), а в немецком переводе д-ра Бертрама — оборот «so sicher wie zwei mal zwei vier ist» («так же точно, как дважды два четыре»):

C'est clair comme le jour, qu'on l'emprisonnera.

(Перевод Э. Готи)

Du kommst noch unter's Halsgericht!
Das ist gewiß, wie zwei mal zwei macht vier.

(Перевод д-ра Бертрама)

Нельзя не остановиться на одном своеобразном (и создающем для переводчиков дополнительные трудности) приеме, применяемом иногда Грибоедовым. Речь идет о концентрации нескольких фразеологических единиц в пределах одного предложения. Этот прием производит совершенно особый эффект, когда сочетающиеся фразеологизмы имеют разную стилистическую окраску, как например в самой первой фразе, с которой Чацкий обращается к Софье:

Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног (22).

Удивительное богатство содержания, вместившегося в столь короткий отрезок текста, можно объяснить лишь тем, что все предложение фактически целиком составлено из фразеологических единиц. Этих единиц три, причем первые две («чуть свет» и «на ногах») употребительны в непринужденном дружеском общении, в то время как третья («быть у чьих-либо ног») отмечена печатью светской галантности. Сталкиваясь в пределах одного предложения, эти разнородные по своей стилистической принадлежности обороты контрастируют друг с другом, служат друг для друга фоном, позволяющим отчетливо выявить и подчеркнуть присущие каждому из них смысловые и стилистические особенности. Общее впечатление необычайной яркости и красочности всей фразы еще более усиливается тем, что Чацкий вносит в нее элемент каламбурности, остроумно сочетая две идиомы, имеющие одну и ту же образную основу.[44]

---

[44] По мнению А. С. Орлова (Архив АН СССР, ф. 763, оп. 1, № 60, л. 101), рассматриваемое предложение свидетельствует о склонности Чацкого к употреблению галлицизмов. В своих заметках ученый пишет: «У самого Чацкого смесь французского с нижегородским. „Чуть свет — уж на ногах, и я у ваших ног“ — до союза *и* — русский, по союзе — французский язык; и далее не только весь первый монолог Чацкого, но и все его выступления состоят из соединения русских идиомов и скрытых европеизмов». Однако если выражение «быть у чьих-либо ног» даже и является французским по происхождению, то для перевода это несущественно: во-первых, оно принадлежит не к скрытым, а к вполне явным европеизмам, поскольку имеет точные соответствия в разных европейских языках и эти соответствия используются почти всеми переводчиками; во-вторых, читателем оригинала оно воспринимается лишь как характерное для определенной социальной среды, но не как абсолютно чуждое русскому языку вообще.

Надо сказать, что многие другие примеры, приводимые А. С. Орловым в доказательство приверженности Чацкого и прочих персонажей «Горя от ума» к французским выражениям, выглядят неубедительно и к тому же не находят подтверждения в самих французских переводах. Создается впечатление, что А. С. Орлов считает галлицизмами все обороты, которым можно подыскать более или менее близкое соответствие во французском языке. Но тогда к ним следовало бы причислить и выражение «на ногах», которому во французском языке соответствует сочетание «sur pied», использованное, кстати говоря, во всех французских переводах.

Многие переводчики старательно передают все смысловые детали подлинника, привлекая для этого как фразеологические, так и лексические средства своего языка:

Kaum tagt es, und Sie sind schon auf den Füßen,
Und schon zu Ihren Füßen sehn Sie mich.

(Перевод К. фон Кнорринга)

Though it is scarcely dawn, you are already astir and I am at your feet!

(Перевод Н. Бенардаки)

Il fait à peine jour, vous êtes déjà sur pied, et moi, me voici à vos pieds.

(Перевод Ш. Иара)

Однако в стилистическом отношении эти переводы бесконечно далеки от оригинала: вместо свойственных речевой манере Чацкого эллиптированных (а потому кратких и до предела выразительных) фраз переводчики оперируют полносоставными предложениями, отчего их текст становится тяжеловесным и унылым по тону, а эффект каламбурности смазывается или пропадает совсем. В некоторых переводах отразилось неправильное понимание их авторами самого смысла высказывания; такие переводчики решили, что идиома «на ногах» относится не к Софье, а к Чацкому, поэтому в их передаче грибоедовский герой как бы хвастается тем, что встал спозаранку и отправился к любимой, чтобы броситься к ее ногам:

Kaum tagt's — und ich bin da und lieg' zu Ihren Füßen!

(Перевод д-ра Бертрама)

Il fait à peine jour, je suis déjà sur mes pieds, — et aux vôtres!

(Перевод А. Легреля)

В других переводах средний фрагмент предложения («уж на ногах») вообще не нашел никакого соответствия, вследствие чего оставшиеся его части потеряли присущую им в оригинале логическую связь. Например, в переводе О. Эллиссена Чацкий говорит буквально следующее: «Хотя едва рассветает, а я все же бросаюсь к вашим ногам»:

Kaum tagt's, doch stürz' ich mich zu Ihren Füßen nieder.

Еще дальше отошел от подлинника И. Гюнтер: он не только отказался от перевода средней части исходного отрезка текста, но и сделал из его начальной и конечной частей самостоятельные восклицательные предложения, между которыми невозможно обнаружить ни логической, ни смысловой общности. Остроумная и

С другой стороны, даже такой бесспорный по своему происхождению галлицизм, как «быть не в своей тарелке», возникший в результате неточного калькирования французского оборота «n'être pas dans son assiette», употребляется Фамусовым и воспринимается читателем оригинала как чисто русская идиома.

изящная фраза Чацкого превратилась под пером переводчика в не связанные друг с другом нелепые выкрики:

Der Morgen graut! Ich knie vor Ihnen atemlos!

Лишь перевод М. Колэна убеждает, что создание достаточно близкого семантико-стилистического подобия оригиналу в данном случае, как и во всех разобранных выше, не является неразрешимой задачей:

A peine jour, sur pied... et moi-même à vos pieds.

В заключение отметим, что настоящая работа имела целью рассмотрение фразеологических проблем перевода «Горя от ума» в самом общем виде. Это означает, что в ней остался незатронутым ряд конкретных вопросов, требующих отдельного детального исследования; в частности, нуждаются в углубленном разборе такие вопросы, как особенности передачи представленных в тексте комедии структурно-семантических разрядов фразеологии, перевод контекстуально-преобразованных фразеологических единиц и некоторые другие. Это означает также, что в задачу статьи не входила относительная оценка сравниваемых переводных произведений ни в целом, ни в аспекте передачи идиоматики. Ее цель состояла в исследовании поставленной проблемы в наиболее широком плане, т. е. в плане выяснения принципиальных возможностей и средств полноценной передачи идиоматических оборотов «Горя от ума» на других языках. Как показал анализ материала переводов, воспроизвести в полной мере смысловые и стилистические функции употребленных Грибоедовым фразеологизмов не удалось ни одному переводчику. Причину этого следует усматривать не только в недостаточном знании переводчиками русского языка или в нехватке у них таланта и мастерства, но и в том, что перевод идиоматических явлений затрудняется различными факторами объективного характера. С другой стороны, обнаруженные в ряде переводов отдельные примеры удачных решений опровергают тезис о непреодолимости этих трудностей и, наоборот, доказывают, что полноценная передача идиоматики «Горя от ума» вполне возможна.

Необходимо сделать еще один вывод, выходящий, впрочем, за пределы рассматриваемой темы и относящийся ко всей проблеме перевода «Горя от ума» в целом. Отечественная филологическая наука не может безразлично относиться к тому факту, что зарубежный читатель еще не имел возможности оценить грибоедовский шедевр по достоинству. Она может и должна содействовать улучшению качества переводов, и самой лучшей помощью переводчикам явилось бы создание обширного и подробного комментария к тексту комедии. Есть все основания надеяться, что с появлением такого комментария найдутся и переводчики, которым окажется под силу огромный труд по выполнению переводов, достойных своего великого оригинала.

С. А. ФОМИЧЕВ

Заметки о грибоедовской текстологии

Текстология художественных произведений Грибоедова представляет собою сложную научную проблему. Естественно и понятно преимущественное внимание нескольких поколений издателей и ученых к восстановлению подлинного текста комедии «Горе от ума», научные принципы издания которой выработаны Н. К. Пиксановым;[1] что же касается других произведений писателя, то при критическом осмыслении эдиционных принципов академического издания выясняется зачастую их неудовлетворительность. Между тем все последующие издания сочинений Грибоедова обычно следуют за академическим, повторяя даже его досадные промахи в комментариях. Тем более редакторы не решаются коснуться предложенных там *текстов,* даже тогда, когда ошибки в их воспроизведении вполне очевидны. Например, в стихотворении «Восток» в соответствии с первой публикацией[2] традиционно печатается:

Дни темнеют, вновь зарятся;
Но ему лучом не позлатятся
Из-за утренних паров
Божьи церкви, град родимый,
отчий дом! (1, 25), —

хотя невозможно, конечно, предположить, что поэт не нашел в данном случае рифмы «кров».

За исключением единичных случаев, автографы произведений Грибоедова до нас не дошли. Печатаются они на основании первых публикаций, выполненных обычно после смерти автора. Положение осложняется еще и тем, что некоторые произведения Грибоедова («Студент», «Притворная неверность», «Своя семья, или Замужняя невеста», «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом») написаны им в соавторстве со своими друзьями; другие известны либо в отрывках (так, имеются вполне авторитетные свидетельства, что трагедия «Грузинская ночь» в первом

[1] См.: Полн. собр. соч. А. С. Грибоедова, т. 2. Под ред. и с примеч. Н. К. Пиксанова. СПб., 1913.

[2] См.: Б-ка для чтения, 1836, т. 14, № 1, с. 6.

варианте была закончена автором, однако до нас дошла лишь одна сцена из этой пьесы), либо в кратком пересказе, либо только по названию («Дмитрий Дрянской», «Федор Рязанский»); наконец, нельзя сомневаться в том, что ряд творений Грибоедова остался вообще нам неизвестен.[3] Последнее предположение высказал еще первый публикатор так называемой «Черновой тетради» Грибоедова, Д. А. Смирнов, — «тетради», которая донесла до нас последние творческие замыслы драматурга и которая, к несчастью, погибла при пожаре. «С первого же взгляда, — свидетельствовал Д. А. Смирнов, — я увидал, что тетрадь эта представляет собою в высочайшей, почти невероятной степени беспорядочный сборник разных бумаг Грибоедова... Прежде всего бросились мне в глаза несколько выставленных Грибоедовым на страницах ее номераций, — иные были зачеркнуты, иные — по две, по три и даже по четыре вдруг — оставлены; на иных страницах одна номерация была вверху, а другая, в обратном порядке и совсем другими цифрами, внизу. Так как некоторые пометы заходили за цифру 860, то это навело меня на мысль, которой держусь я и теперь, что у Грибоедова, вероятно, было очень много черновых бумаг, — плодов уединенной кабинетной работы, работы для себя или, правильнее, про себя, — до нас не дошедших и, может быть, только малую часть которых составляет настоящая „Черновая“».[4]

Каждое из произведений Грибоедова требует специального текстологического анализа. Ниже предлагаются два этюда (первый из них, посвященный водевилю «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом», написан в соавторстве с П. С. Красновым), которые являются продолжением опубликованных мною ранее исследований грибоедовской текстологии.[5]

Опера-водевиль «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом»

Впервые отрывки из оперы-водевиля А. С. Грибоедова и П. А. Вяземского «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» были опубликованы в 1873 г.[6] Публикация вызвала острейший интерес почитателей творчества Грибоедова, и М. Н. Лонгинов

[3] См.: Азадовский М. К. Затерянные и утраченные произведения декабристов. — Лит. наследство, т. 58. М., 1952, с. 686—689.

[4] Рус. слово, 1859, № 4, с. 2—4.

[5] См.: Новое издание произведений А. С. Грибоедова (Рус. лит., 1968, № 3); К творческой предыстории «Горя от ума». Комедия «Студент» (в кн.: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Л., 1969); К истории текста «Горя от ума» (в кн.: Литературное наследие декабристов. Л., 1975); Просчеты статистической стилистики (Рус. лит., 1975, № 4); Реконструктивный анализ литературного произведения. Комедия Грибоедова «Дмитрий Дрянской» (в кн.: Принципы анализа художественного произведения. Л., 1976).

[6] См.: Родиславский В. Неизданные пьесы А. С. Грибоедова. — Рус. вестн., 1873, № 9, с. 233—268.

попросил Вяземского написать о том, как создавалось это произведение и что в нем принадлежит каждому из соавторов. Вяземский откликнулся на эту просьбу письмом от 17 декабря 1873 г. Несмотря на его обещание «говорить правду и только правду», данный исторический экскурс оказался не совсем точным. За истекшие полвека он многое забыл и, находясь в то время в Гамбурге, не имел возможности воспользоваться своим архивом для уточнения отдельных обстоятельств дела. Кроме того, письмо, адресованное Лонгинову (начальнику Главного управления по делам печати), предназначалось для публикации и потому было в значительной мере беллетризовано.[7]

«В первой половине двадцатых годов, — свидетельствовал Вяземский, — в 1822 или 1823, директор Московского театра Ф. Ф. Кокошкин, с которым находился я в приятельских отношениях, просил меня написать что-нибудь для бенефиса Львовой-Синецкой (кажется, так), актрисы, состоявшей под особенным покровительством его. Я ему отвечал, что не признаю в себе никаких драматических способностей, но готов ссудить начинкою куплетов пьесу, которую другой возьмется состряпать. Перед самым тем временем познакомился я в Москве с Грибоедовым, уже автором знаменитой комедии. Я сообщил ему желание Кокошкина и предложил взяться вдвоем за это дело. Он охотно согласился. Мы условились в некоторых основных началах. Он брал на себя всю прозу, расположение сцен, разговоры и проч. Я брал — всю стихотворную часть, т. е. все, что должно быть пропето. Грибоедову принадлежит только один куплет:

Любит обновы
Мальчик Эрот и проч.».[8]

Во-первых, уточним время создания водевиля.

Грибоедов, как известно, возвратился из деревни С. Н. Бегичева в Москву 20 сентября 1823 г. Уже в октябре того же года Пушкин, находясь в Одессе, знал о работе Вяземского над водевилем и 4 ноября спрашивал его: «Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинять поэта музыканту. Чин чина почитай. Я бы и для Россини не пошевелился».[9] Следует полагать, что уже с начала октября Грибоедов также трудился над пьесой, так как соавтор его мог писать «стихотворную начинку» только после

[7] «Прошу Вас усердно, — писал Лонгинов в ответном письме, — принять мою сердечную благодарность за любопытнейшее и несравненное в литературном отношении (так сказать — публичное) письмо с воспоминаниями о Грибоедове и Московском театре... Страницы письма уже находятся в усердных руках П. И. Бартенева, который, без сомнения, не замедлит их опубликовать» (ЦГАЛИ, ф. 195, № 293, л. 39—40). Ср.: Вяземский П. Дела или пустяки давно минувших лет. — Рус. арх., 1874, № 2, с. 535—549.

[8] А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929, с. 123—124.

[9] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13. М.—Л., 1937, с. 73.

разработки композиции произведения. В декабре работа над текстом пьесы была закончена, и водевиль был послан в петербургскую театральную цензуру.

Водевиль (музыка А. Н. Верстовского) был сыгран на московской сцене (24, 29 января и 5, 16 февраля 1824 г.) и, с некоторыми переделками, — на петербургской (1, 11, 17 сентября 1824 г.). В Москве главную женскую роль исполняла М. Д. Львова-Синецкая, не обладавшая вокальными данными. В Петербурге же роль Юлии была отдана актрисе Монруа, для которой нужно было создать вокальную партию. При этом была использована музыка куплетов Рославлева-старшего, на которую были написаны новые тексты. Написаны именно Грибоедовым, в то время находившимся в Петербурге; Вяземский же оставался в Москве и участия в доработке пьесы не принимал. На основании этих соображений А. В. Войновой были атрибутированы Грибоедову тексты двух романсов Юлии «Стократ счастлив, кто разум свой...» и «Любви туман и сумасбродство...» [10] Однако эти атрибуции не учитывались в последующих изданиях сочинений Грибоедова. В настоящее время появилась возможность подтвердить выводы А. В. Войновой новыми аргументами.

В качестве источника текста при издании водевиля использовался цензурный список.[11] Не так давно И. Трофимовым [12] был указан еще один источник текста пьесы, до сих пор во внимание не принимавшийся, — суфлерский список водевиля, представляющий собою раннюю, московскую, редакцию произведения.[13] Им же было указано на рукопись Вяземского с перечнем куплетов из водевиля.[14] Обратившись к этим источникам, мы убедились в том, что они чрезвычайно важны для решения спор-

---

[10] См.: Верстовский А. Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом. Текст А. Грибоедова и П. Вяземского. М.—Л., 1949, с. 22. — Ранее были опубликованы еще два стихотворения Грибоедова, написанные им для оперы-водевиля, но не вошедшие в окончательный текст: «Ах, точно ль никогда...» (см.: Моск. телеграф, 1831, ч. 39, № 11) и «Крылами порхая, стрелами звеня...» (см.: Оберточный листок, 1860, № 2). Кроме того, Н. К. Пиксанов атрибутировал Грибоедову текст арии Рославлева-старшего «Неужли никогда в ней кровь...» «ввиду близости содержания этого романса с романсом „Ах, точно ль никогда...“» (см.: Полн. собр. соч. А. С. Грибоедова, т. 1. Под ред. и с примеч. Н. К. Пиксанова. СПб., 1911, с. 299).

[11] Хранится (вместе с двумя копиями) в Гос. Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского в Ленинграде (1.XX.2.86, № 7477).

[12] См.: Трофимов И. Неизвестное стихотворение Грибоедова. — Книжное обозрение, 1972, 25 авг., № 35, с. 12 (перепечатано: Вперед, Пушкин, Ленингр. обл., 1973, 6 янв., № 3). Ср. отклик П. С. Краснова (Книжное обозрение, 1973, 15 сент., № 38, с. 12).

[13] ГБЛ, ф. 451, к. 1, № 1. — Ю. Н. Тынянов придавал списку большое значение. В ЦГАЛИ (ф. 2224, оп. 1, № 202 и 203) хранится машинописная копия этого списка с тщательно отмеченными авторскими исправлениями.

[14] См.: Трофимов И. Забытый романс Грибоедова. — Вперед, 1972, 28 ноября, № 141.

ных вопросов текстологии пьесы, но не подтверждают атрибуций И. Трофимова.

Московский суфлерский список (в дальнейшем — МСС) оперы-водевиля был передан И. Ю. Тыняновой в Гос. библиотеку им. В. И. Ленина. Он написан на 24-х полных и 2-х меньших размеров листах (бумага фабрикации 1823 г.) канцелярским почерком с большим количеством ошибок и тщательно откорректирован Грибоедовым и Вяземским. На титульном листе заглавие «Кто брат? кто сестра? или Обман [один из тысячи] за обманом. Опера-водевиль в 1-м действии»; на нижнем обрезе листа надпись: «По сей суфлируют. Потребно для сцены 2 подорожные».

Отметим сразу же, что в качестве источника текста МСС во многих отношениях более авторитетен, чем петербургские (неавторизованные) списки, в которые вкралось немало мелких описок, подчас обессмысливающих реплики персонажей. Ср., например:

МСС	Печатный текст
...нравы, склонности, образ мыслей — все сближало нас (л. 4)	...нравы скромности, образ мыслей— все сближало нас (1, 220)
...ему совсем было голову вскружили, подговорили, заворожили (л. 9)	...ему совсем, было, голову вскружили, подговорили, заговорили (1, 229)
...благословляет случай, который задержал нас здесь, [подавая] подавший ей способ добро творить (л. 10)	...благословляет случай, который задержал нас здесь, подавая ей добро творить (1, 231)
Молоденькая, личико миленькое, чувствительна! и не любопытна! (л. 12)	Молоденькая, личико миленькое, чувствительное — и не любопытна (1, 233)
А название составов и способ составления и мера приема по-латыни (л. 12)	А название составов и способов составления и мера приемов по-латыни (1, 234)
...лучше напущу на себя белую горячку, выскочу, забурлю, развоююсь (л. 14-а)	...лучше напущу на себя белую горячку, выскочу, зарублю, развоююсь (1, 236)
...она разбирает аптеку (л. 15)	...она отпирает аптеку (1, 240)
Андрей между тем заснул на стуле (л. 18)	Андрей между тем заснул на столе (1, 244)
Стойте за себя, я ни за что не отвечаю (л. 20)	Стойте, я ни за что не отвечаю (1, 247)
Сбрасывает с себя одежду пациента (л. 22)	Сбрасывает с себя одежду (1, 251)

Более точно МСС передает особенности живого произношения. Здесь находим характерное написание следующих слов: *безмозглой народ, щастливо, пожалоста, цветничек, поцаловать, откудова* и т. п.

Уже в московской редакции текст пьесы был подвергнут некоторому сокращению. В частности, был сокращен монолог Рославлева-старшего в семнадцатом явлении: «О! Не думайте об них. Разумеется, вы у нас явитесь, и участь их из-за угла вам будет

завидовать! Имеют ли они понятие об этой безыскусственной, волшебной прелести в каждом слове, в каждом взгляде, в усмешке, в поступи, во всяком движении, об этом светлом, незаметном и красноречивом выражении лица, на котором, как на зеркале, изображены все свойства души прекрасной! несравненной!? Где постичь им непритворное, младенческое незнание собственной пышной, цветущей молодости, когда желание нравиться обыкновенно заглушает всякое другое чувство. Вы единственны, не бойтесь моих слов, верьте им...» (л. 17).

Можно догадываться, что авторские сокращения в данном случае были вызваны тем, что трепетная страстность излияний героя вступала в противоречие с водевильными характерами и Рославлева, и Юлии. Однако сама эта напряженность чувств была характерна для Грибоедова и прорвалась в лирической тираде другого его героя, Чацкого (ср.: «Но есть ли в нем та страсть, то чувство, пылкость та...»), — в тираде, вылившейся из-под пера драматурга примерно в то же время, когда шла работа над водевилем «Кто брат, кто сестра».

Не менее интересны и некоторые другие фрагменты первого слоя МСС, которые в окончательной редакции изменены по цензурным соображениям. Не следует, конечно, преувеличивать общественного содержания водевиля Грибоедова и Вяземского. Однако, воссоздавая в пьесе характеры повес-гусаров, братьев Рославлевых, авторы следовали жизненным впечатлениям, а потому и рисовали своих героев вольными на язык, чуждыми пуризма благонамеренной фразеологии. Эта молодеческая раскованность могла бы насторожить цензуру, и потому некоторые реплики были исправлены. Например, в третьем явлении Рославлев-младший, вручая взятку «честному почтмистржу», первоначально так уговаривал пана Чижевского:

Пан Чижевский <...> За кого вы нас принимаете? Я знаю всю важность своей обязанности, облеченный доверенностью правительства — как пойду против постановлений...
Рославлев-младший. За другими...
Пан Чижевский. Против присяги...
Рославлев-младший. Дорога наезжена...
Пан Чижевский. Что скажут обо мне начальники?..
Рославлев-младший. То, что говорят о них высшие (л. 3).

По той же причине исправлялись реплики типа: «Что, кабы попытаться и ввесть в соблазн пригожую труженицу божую» (л. 11) — или целые диалоги, подобные тому, который в десятом явлении ведут Рославлев-старший и Юлия, переодетая гусаром:

Юлия. <...> Чуть либо все женщины какой-нибудь благодетельною чумою исчезли с лица земли...
Рославлев-старший. Я бы не охнул.
Юлия. Я бы отпел благодарственный молебен.
Рославлев-старший. Я их терпеть не могу.

Юлия. Я их ненавижу.

Рославлев-старший. Вечные прихотницы без толку, ни капли здравого смысла, ни шагу без видов, любезны на первых порах, но под конец докучливы.

Юлия. Самые ничтожные, бесполезные, лишние две трети народонаселения. Дайте мне руку. Есть ли мы поживем и будем уметь передать такие же правила нашим детям, а они своим современникам, то есть надежда, что в шестом поколении дети вовсе не будут рождаться (л. 9).

Очевидно, из тех же цензурных соображений были понижены в чинах герои пьесы: первоначально Рославлев-старший именовался князем и камергером, а граф Рославлев-младший служил в гвардии, в лейб-гусарах.

Остановимся теперь на упомянутом выше еще одном источнике (кроме петербургского и московского списков), необходимом для определения авторства куплетов оперы-водевиля — перечне куплетов (в дальнейшем — Перечень). Он представляет собою автограф Вяземского следующего содержания:

1) [Две сестры] Антося, Лудвися — Молодость как струйка
2) Граф — Антося — Почтмистрж — По тракту
3) Почтмистрж: Знать должен толк в вас и Кровь поль‹ская›
4) Антося — Лудвися: Какая милая цепочка. Колечко! я тебя
5) Почтмистрж: Бар, красавиц все бранят
6) Князь: Пускай сердечным суеверам
7) Антося, Лудвися: Чудак он, право, своенравный
8) Князь — Ант‹ося› — Почтм‹истрж›: Скорей! Скорей! лошадей! лошадей!
9) Те же: Нет, это слишком, признаюсь
10) Князь: И сам любил бы, может, я
11) Князь: Зачем не вспомнить ныне мне
12) Князь: Восторгов бурно и непрочно
13) Ант‹ося›, Лудв‹ися›: Каков, скажите, наш больной
14) Князь, Ант‹ося›, Лудв‹ися›, Почтмистрж: Она друг сирым и убогим
15) Антося: Свет уж видывал не раз
16)
17)
18) Князь: Когда в вас сердце признает
19)
20)
21) Почтмистрж, Антося, Лудвися: Судьба-проказница в насмешку
22) Пьяный слуга: Жизнь наша сон! Все песнь одна
23) Князь: Скажите, неужель она
24) Антося, Лудвися, Почтмистрж: Что, каково свели концы
25) Финал.[15]

Перед номерами 2, 4, 9—13, 18, 21, 24 поставлены крестики, в двух случаях (9, 24) обведенные кружками. Это означало, что музыка к данным куплетам была уже написана; куплеты 9 и 24 исполнялись на одну музыку. Тексты куплетов, обозначенных в Перечне номерами, но не названных (16, 17, 19, 20), были к тому времени, видимо, еще не готовы.

---

[15] ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1. № 1038, л. 1.

Впрочем, тут возможно и другое объяснение. На месте номеров 19 и 20 в МСС мы находим одну и ту же песню «Любит обновы Мальчик Эрот...», сначала исполнявшуюся за сценой, а потом — на сцене. Как указывалось выше, слова этих куплетов принадлежат Грибоедову. В. Родиславский свидетельствовал, что он читал у Верстовского письмо Грибоедова, в котором последний «выражает большую заботу о постановке пьесы и предлагает заменить стихи „Любит обновы" его же стихами „Крылами порхая"».[16] Допустимо предположение о том, что стихи «Крылами порхая...» должны были занять место, соответствующее или № 19, или № 20 Перечня, ибо едва ли в нем два номера были даны одним и тем же куплетам. Но тогда вполне допустимо предположить, что Перечень содержит названия только тех предназначенных для пения куплетов, текст которых написан Вяземским. «Пустые» же номера Перечня имеют в виду куплеты, написанные другим соавтором пьесы, Грибоедовым. Следовательно, возможно, именно Грибоедовым написаны куплеты 16 и 17:

Ручаться можно ли за что?
Наш ум ужасный своенравец,
Давно ль мной было принято
Намеренье не знать красавиц?
Нельзя ручаться ни за что... (л. 15)

Ваш лазарет я прикатил.
Пущусь опять, коли то надо.
Лишь только бы уверен был,
Что не замедлите наградой... (л. 15)

Думается, что Перечень проясняет вопрос и об авторстве куплетов под № 23. Здесь эти куплеты обозначены так: «Князь: Скажите, неужель она», но тщательно перечеркнуты карандашом. В МСС на соответствующем месте мы находим романс «Ах, точно ль никогда...», заклеенный листком, на котором написаны стихи:

Скажите, точно ль нежной власти
Любви не ведала она?
Была ль чужда волненью страсти
Прекрасных дней ее весна?
Но чем, младенческим ли чувством
От бурь спасла она себя,
Ума ли силой иль искусством
Прельщать коварно, не любя? (л. 20)

Высказывалось предположение, что стихи эти написаны Грибоедовым.[17] Однако в таком случае они не были бы отмечены Вязем-

---

[16] Рус. вестн., 1873, т. 11, с. 152.

[17] См.: Штейнпресс Б. Страницы из жизни А. А. Алябьева. М., 1956, с. 279—280. Ср. указанную выше статью И. Трофимова «Забытый романс Грибоедова».

ским в Перечне. Почему же они были из Перечня вычеркнуты? Вероятно, по той причине, что на каком-то этапе работы над пьесой куплеты были заменены романсом Грибоедова, но потом опять восстановлены — с измененным (приспособленным к мелодии) — порядком мужских и женских рифм.[18]

В Перечне не упоминаются куплеты Юлии (в десятом и двадцать втором явлениях), так как в московской постановке они не пелись, а проговаривались. Однако, создавая пьесу, авторы предусматривали в дальнейшем вокальную роль и для главной героини. Так, в цензурном списке в финальных куплетах наряду со стихами, предназначенными для безголосой Львовой-Синецкой:

Прибегала и к обману,
Чтоб уладить наш обман.
Вас обманывать не стану,
Пенья дар мне был не дан... —

имелся и другой вариант, рассчитанный на пение («Хоть невинный и безвредный Мною выдуман роман...»).

Согласно МСС, в явлении десятом Львова-Синецкая декламировала (в списке помечено: «говорит») стихи «Спокоен, кто любви лукавой...», имевшиеся первоначально и в цензурном списке.[19] Но впоследствии на их месте появились куплеты «Стократ счастлив, кто разум свой...», которые, как это было верно отмечено А. В. Войновой, написал Грибоедов, а не Вяземский — на музыку, в Москве предназначавшуюся для арии Рославлева-старшего «Любил бы, может быть, и я...»; в петербургской постановке данная ария была опущена. На ту же музыку Грибоедовым сочинены и куплеты Юлии в последнем явлении водевиля. А. В. Войнова отмечает: «Куплеты <...> „Любви туман“ вписаны в рукописи (имеется в виду цензурный список, — *С. Ф.*) темными чернилами почерком правившего петербургский текст на вклеенном листе поверх какого-то другого текста, который разобрать невозможно».[20] МСС содержит этот «другой текст»:

Юлия. Это для меня очень лестно, однако хорошо, что мы с вами оградились против нежных впечатлений пылких страстей.

Не правда ли? Уж нас не посетят
Любви туман и сумасбродство.
Других мильон страдают и крехтят,
Познавших красоты господство.
От нас прелестнейшим поклон и добрый путь,
Владычество их хитрою стопою

[18] Причиной обратной замены грибоедовского романса прежними (хотя и измененными отчасти) куплетами могло послужить то, что для них можно было использовать музыку из ранних водевилей Верстовского; стихотворение же Грибоедова написано не совсем обычным размером.

[19] См.: Верстовский А. Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом, с. 153.

[20] Там же.

Не вкрадется в мою, ни в вашу грудь,
И пуще не возьмет их с бою.
Ура! (*треплет его по плечу и жмет ему руку*).

Рославлев-старший. Стойте за себя, я ни за что не отвечаю.

Юлия. Смеемся над божков семейством,
Крылатых, страшных для других,
Но их оружье, стрелы их,
Упитанные чародейством,
Об наши медные сердца едва скользят,
Вас и меня, ручаюсь, не пронзят.

Рославлев-старший. Не пронзят! Вы великий импровизатор... (л. 20).

Нет никаких оснований, позволяющих приписывать эту московскую редакцию куплетов Грибоедову, но петербургская редакция («Любви туман и сумасбродство...») создана несомненно им.

«Загородная поездка»

Традиционно считается, что очерк «Загородная поездка» написан Грибоедовым. Однако полезно проследить, каким образом данная статья попала в свод канонических грибоедовских текстов.

Впервые «Загородная поездка» была опубликована без подписи автора, но с подзаголовком «Отрывок из письма южного жителя».[21] Без всякой аргументации относительно авторства Грибоедова очерк был помещен Е. Н. Серчевским в самом полном по тому времени собрании сочинений писателя.[22] Не удовлетворившись изданием Смирдина (1854), составитель обратился к газетам и журналам 1810—1850-х годов, что позволило ввести в книгу стихотворение Грибоедова «Кальянчи»,[23] а главное — многочисленные отклики на «Горе от ума» и биографические заметки о его авторе.

Можно понять, почему издатель признал «Загородную поездку» произведением Грибоедова. Помимо переклички некоторых ее фраз с монологами Чацкого, Серчевский, вероятно, посчитал важным определение автора как «южного жителя» (в 1826 г. Грибоедов был доставлен в Петербург с Кавказа) и то, что 21 июня (а именно в этот день, как отмечено в самом начале очерка, была совершена поездка) он находился еще в столице. Важна, казалось бы, и ссылка в «Загородной поездке» на книгу Шардена «Путешествие в Персию», вполне уместная в письме писателя-дипломата. И наконец, просматривая комплекты газеты «Северная пчела», Серчевский несомненно обратил внимание на следующее замечание в одной из статей Н. И. Греча: «На сих днях я был в Парголове и видел могилу почтенного графа Полье, рано похищенного смертию у неутешной супруги и верных детей... Посреди сих воспоминаний о ранней, жестокой

[21] См.: Сев. пчела, 1826, 26 июня, № 76.
[22] См.: Серчевский Е. Н. Грибоедов и его сочинения. СПб., 1858.
[23] Впервые опубликовано в «Сыне отечества» (1838, т. 1, с. 19).

утрате, не мог я не вспомнить о нашем Грибоедове, как он, лет за пять перед сим, приехав в Парголово, обрадовался — если не горам, то высоким холмам, с каким восторгом дышал сухим воздухом на возвышенностях, глядя на отдаленные колокольни Петербурга, подернутого сырым туманом. В ранней смерти таких людей есть нечто непостижимое для человека, но утешительное: это небесные цветы, для которых почва нашей планеты суха и жестка».[24]

Вслед за Серчевским «Загородную поездку» ввели в Полное собрание сочинений Грибоедова И. А. Шляпкин[25] и Н. К. Пиксанов;[26] освященная авторитетом последнего издания, она перепечатывалась во всех последующих собраниях сочинений писателя.

Ни один из редакторов не считал нужным атрибутировать это произведение, а между тем очевидно, что даже для помещения его в раздел «Dubia» атрибуция совершенно необходима.

Хотя при подготовке своего издания Серчевский руководствовался советами известного библиографа Г. Н. Геннади,[27] оно оказалось несвободным от важных недостатков, на которые отчасти было указано в рецензиях на эту книгу.[28] Никто из рецензентов, однако, не усомнился в том, что «Загородную поездку» написал Грибоедов.

И все же — верно ли это? Отметим прежде всего, что определение в газетной публикации автора письма как «южного жителя» несколько настораживает; более уместными были бы здесь по крайней мере определения «кавказский» и «восточный», так как под югом русские люди начала XIX в. подразумевали Новороссийскую губернию и Крым. Следует также указать, что любопытный материал для решения вопроса об авторе «Загородной поездки» дает обращение к очерку Булгарина «Поездка в Парголово. 21 июня», напечатанному годом раньше.[29] Обратим вни-

[24] Греч Н. И. Девятое письмо с Каменного острова. 29 июля. — Сев. пчела, 1830, 8 авг., № 92.

[25] См.: Грибоедов А. С. Полн. собр. соч., т. 1. СПб., 1889.

[26] См.: Грибоедов А. С. Полн. собр. соч., т. 3. Пг., 1917.

[27] В письме Серчевского к Геннади (1861) читаем: «...я Вам обязан... многими указаниями и советами по изданию Грибоедова». Здесь же Серчевский сообщает о своем желании переиздать собрание сочинений драматурга, «руководствуясь укорами и нападками, причинившими мне ущерб и убившими это издание, то есть составить новый очерк биографии Грибоедова, не называя материалами, выкинуть письма Булгарина и, наконец, исправить, сколько возможно, все указанные промахи, прибавив в отделе драматическом не напечатанную мною „Притворную неверность“, а в отделе стихотворений „Лубочный театр“, и, наконец, всеми силами домогаться о возможном пропуске „Горя от ума“» (т. е. полного текста комедии, — *С. Ф.*) (ЦГАЛИ, ф. 149, оп. 1, № 27).

[28] См.: Моск. ведомости, 1858, 26 июля, № 89, с. 359 (Лонгинов М. Н.); Отеч. зап., 1858, т. CXX, отд. 3, с. 40—48 (Б-в И.); Современник, 1858, т. LXX, отд. 2, с. 241—244; Б-ка для чтения, 1858, т. CLI, отд. 4, с. 1—14 (В. R); Библиограф. зап., 1858, т. 1, № 15, с. 480—482.

[29] См.: Сев. пчела, 1825, 27 июня, № 77.

мание на то, что, как и в «Загородной поездке», здесь описана прогулка в Парголово 21 июня. Приведем очерк Булгарина в некотором сокращении:

Выехав за Выборгскую заставу и оставив позади городскую пыль и стук, я вспомнил стих А. С. Пушкина: «Мне душно здесь — я в лес хочу!» — пришпорил моего коня и помчался стрелою по большой дороге <...> Я обогнал и меня обогнало множество экипажей, ехавших в Парголово. Шесть верст я проехал благополучно, восхищаясь прелестными лицами экипажных путешественниц, а иногда утешаясь физиономиями финских пешеходных странниц, напоминавших мне все прелести знаменитой тобозской красавицы. Выезжая из лесу, я был очарован прелестным видом зеленеющих гор; слез с лошади и в подзорную трубу стал рассматривать местоположение. *Парнас* открылся мне с толпою женщин, которых *издали* можно было почесть музами. Но — как сказал Н. М. Карамзин: «Парнас гора высокая, И дорога к ней не гладкая». В этом самом месте кончается гладкая дорога и начинается сыпучий песок, по которому иначе невозможно ехать, как шагом. Кроме того, целые рои слепней, ос и язвительных мух напали на моего Пегаса и привели его в исступление. «Да это в самом деле парнасский путь», — подумал я, вспомнив о пристрастных критиках, эпиграммах, клеветах, литературных сплетнях, которыми стараются уязвить всякого писателя литературные слепни, осы и проч. <...>

Богданов и Георги в описании Петербурга и его окрестностей ничего не говорят о Парголове. Известно, однако ж, что императрица Елисавета Петровна намеревалась на сем месте построить загородный дворец и развести огромный сад, чему и положено было начало. Самый возвышенный из холмов, входящих в состав Парголовского сада, отделан еще в царствование сей государыни и назван Парнасом. Императрица, однако же, не продолжала строений в Парголове, но подарила всю эту дачу с чухонскою деревнею графу П. И. Шувалову, в роде коего Парголово остается до сих пор. Собирая изустные предания у русских крестьян, живущих в двух деревнях по обеим сторонам мызы, я узнал, что они переселены сюда из внутренних российских губерний. Я отыскал несколько дряхлых стариков, которые помнят еще эпоху своего переселения, быв в то время детьми; иные говорили мне, что сюда переселены их деды; итак, вообще можно заключить, что русские живут здесь более полувека. Хотя место сие известно под общим названием Парголова, происходящего от чухонской деревни Пергола, но русские крестьяне называют деревни и урочища по-русски. Первое селение от Петербурга и лежащее близ оного озеро называются Суздальскими, второе селение Вологодским. Имена сии показывают первобытную родину здешних переселенцев. Хлебопашество тут незначительно, и крестьяне живут более продажею дров, угольев, извозом и доходами с домов, ибо здесь поселяется на лето множество петербургских жителей и все домы без исключения всегда бывают заняты. Некоторые домики чрезвычайно красивы, но вообще имеют то неудобство, что не окружены деревьями и потому не имеют тени. Как бы не догадаться добрым русским мужичкам насадить близ домов несколько берез и лип и этим умножить свой доход за наймы! Но утонченная промышленность еще не заглянула в Парголово, хотя множество горожан приезжает сюда на житье и для прогулки. Не говорю уже, что здесь нет трактира, где бы можно было достать умеренный обед или прохладительное, — я не мог во всех окружных деревнях достать клока сена, не по причине бедности, но потому единственно, что крестьяне, имея для своих лошадей подножный корм и продав лишний запас, не заботятся о приезжающих. Если бы какой-нибудь спекулятор завел здесь на лето трактир со всеми удобствами для приезжих, то смело можно ручаться, что получил бы большие выгоды. В хорошую погоду, особенно в праздничные дни, в Парголове бывает такое множество экипажей, какого я не видал никогда ни в Стрельной мызе, ни в Петергофе. И в самом деле, можно ли найти место приятнее для гулянья? Здесь

северная природа является во всей своей красе. Холмы облечены душистою муравою и усеяны прекрасными возмужалыми деревьями всяких родов. Каждый холм, каждая долина открывает вашим взорам разнообразные виды: с одной стороны цепь гор, оканчивающая горизонт, с другой — лесистый берег Финского залива и вдали, в тумане противоположный его берег; прямо перед вами белеется обширная столица, блестят золотые куполы и шпицы. В самом саду виды и местоположение прелестны и оживлены группами гуляющих. Но лучше всего вид с Парнаса: взор ваш пробегает по всему саду, по чистым прудам и бассейнам, открывает с правой стороны село Суздальское с озером, на котором паруса белеются как точки; церковь Спаса, построенную на береговом возвышении озера; наконец, за лесами и долинами блестящая в солнечных лучах столица составляет последний предел картины. На вершине Парнаса я застал множество дам и мужчин, приехавших из Петербурга, и в том числе несколько иностранцев, которые сожалели, что искусство вовсе отказалось помогать природе в Парголове. Громкие песни раздавались на Парнасе; пели и плясали не музы, а русские крестьянские девушки. Деревенские мальчики забавляли городских весельчаков своими уловками и проказами. По данному знаку человек двадцать мальчиков бросались с горы вниз головой и кубарем катились во всю прыть там, где мы едва могли сходить тихим шагом <...> Вокруг сада крестьяне, более чухны, стоят с оседланными лошадками, предлагая их гуляющим. Петербургские щеголи и даже прекрасный пол не стыдятся на чухонских лошадках и седлах разъезжать по горам и долинам: скучные приличия отсюда изгнаны и насмешки были бы здесь не у места. Лошадь на час стоит один рубль; это не дорого, но парголовские скакуны такого рода, что на них недалеко уедешь.

Погуляв самым приятным образом до девяти часов вечера, я возвратился в город...

Во многих отношениях «Поездка в Парголово» может служить комментарием к «Загородной поездке». Показательно, что в обоих очерках описан праздничный день, сопровождаемый крестьянским гуляньем. Ср. в «Загородной поездке»: «...вдруг послышались нам звучные плясовые напевы, голоса женские и мужские <...> место было уже наполнено белокурыми крестьяночками в лентах и бусах; другой хор из мальчиков <...> Песни не умолкали; затянули «*Вниз по матушке по Волге*»; молодые певцы присели на дерн и дружно грянули в ладоши, подражая мерным ударам весел; двое на ногах оставались: Атаман и Есаул» (3, 116—117).

Какой же праздник отмечался крестьянами? По Месяцеслову, 21 июня было посвящено Юлиану Тарсянину, мученику Терентию, Юлию и Юлиану из Мирминдонии. Не имеется никаких сведений о том, чтобы кто-нибудь из них почитался в Парголове как местный угодник. Не мог отмечаться и церковный праздник: в Парголове находилась церковь Спаса (см. «Поездку в Парголово»), а Спасов день праздновался, как известно, не в июне, а в августе.[30] Скорее всего в обоих очерках описан воскресный

[30] Ср.: «В Парголове графа Шувалова па 9 верстах по Выборгской дороге церковь деревянная на горе во имя Спаса Нерукотворенного образа; по прекрасному местоположению Парголова бывает в оной довольной съезд народа августа 16 числа» (ГПБ, Q 1. 832, с. 161, рукописи 1820-х годов).

день, отмечавшийся крестьянами особенно празднично, так как приходился на канун Ивана Купалы (24 июня). Но если так, то в «Загородной поездке», как и в «Поездке в Парголово», описано 21 июня 1825 г., падавшее на воскресенье; 21 июня 1826 г. было понедельником — очевидно, что в будничный день народное гулянье невероятно.

Но тогда следует решительно отвести Грибоедова в качестве возможного автора «Загородной поездки»: 21 июня 1825 г. автора «Горя от ума» не было в Петербурге — он находился в это время в Крыму.

П. С. КРАСНОВ

Путевые письма Грибоедова

(от Тифлиса до Тегерана)

Осенью 1818 г. русская дипломатическая миссия выехала из Петербурга в Персию, страну в то время далекую и малоизвестную. Секретарь миссии А. С. Грибоедов делит с ней невзгоды трудного путешествия. Он пытался отказаться от назначения, заявив министру иностранных дел, что «музыканту и поэту нужны слушатели, читатели; их нет в Персии» (3, 129). Но это не помогло. Поэт обращается за советом к своему другу С. Н. Бегичеву: «Степан, милый мой, ты хоть штабс-ротмистр кавалергардский, а умный малой, как ты об этом судишь?» (там же). Возможно, Бегичев и порекомендовал другу на время оставить Петербург, будучи хорошо осведомленным о достаточно сложных в то время обстоятельствах жизни Грибоедова.

В мае 1817 г. в костромской вотчине Н. Ф. Грибоедовой, матери писателя, начались волнения крепостных. Доведенные до отчаяния непомерными поборами помещицы, они отказались платить ей оброк. Борьба продолжалась в течение двух лет, и крестьяне были побеждены только силой оружия.[1] Грибоедов не мог не знать об этих событиях. Но обеспечить мирный исход конфликта не имел никакой возможности, так как мать находилась под влиянием своего брата А. Ф. Грибоедова, заядлого крепостника, прототипа Фамусова. Полной покорности требовала она и от сына. В этом отношении характерно ее письмо, дошедшее до нас в изложении П. А. Катенина: «Мать, радуясь его определению (в миссию), советовала ему отнюдь не подражать своему приятелю, мне, потому-де, что эдак, прямотой и честностью не выслужишься, а лучше делай, как твой родственник такой-то, который подлец, как ты знаешь, и все вперед идет; а как же иначе? Ведь сам бог, кому мы докучаем молитвами, любит, чтоб перед ним беспрестанно кувырк да кувырк».[2] Сам же Грибоедов, вспоминая о посещении Москвы перед отъездом на Восток, напишет Бегичеву: «В Москве все не по мне. Праздность, роскошь, не сопряженные ни с малейшим чувством к чему-ни-

[1] См.: Пиксанов Н. К. Исследования и характеристики. Л., 1935, с. 83—139.

[2] Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. СПб., 1911, с. 121.

будь хорошему. Прежде там любили музыку, нынче она в пренебрежении; ни в ком нет любви к чему-нибудь изящному, а притом „несть пророк без чести, токмо в отечествии своем, в сродстве и в дому своем“. Отечество, сродство и дом мой в Москве. Все тамошние помнят во мне Сашу, милого ребенка, который теперь вырос, немного повесничал, наконец становится к чему-то годен, определен в миссию и может со временем попасть в статские советники, а больше во мне ничего видеть не хотят. В Петербурге я по крайней мере имею несколько таких людей, которые, не знаю, настолько ли меня ценят, сколько я думаю, что стою, но по крайней мере судят обо мне и смотрят с той стороны, с которой я хочу, чтоб на меня смотрели. В Москве совсем другое: спроси у Жандра, как однажды, за ужином, матушка с презрением говорила об моих стихотворных занятиях...» (3, 133).

В таком настроении покидал родину Грибоедов, отрываясь от друзей, от поэзии, которую считал своим главным призванием. Отчасти эта утрата восполняется им в путевых письмах, обращенных к Бегичеву. Те из них, которые посвящены описанию путешествия от Тифлиса до Тегерана (29 января—середина февраля 1819 г.), особенно тщательно обработаны.

Жанр «путешествия» в то время был одним из самых распространенных. Здесь прежде всего следует вспомнить Н. М. Карамзина, автора «Писем русского путешественника», опубликованных в «Московском журнале» (1791—1792). За ним последовали другие — в основном эпигоны, «вздыхалкины», слезливые сентименталисты. П. И. Шаликов, например, в описании путешествия по Малороссии считает необходимым сообщить: «Не успело воображение мое настроить или только начертить план для замка будущих удовольствий, как сердце мое стеснилось, затосковало; слезы заструились в глазах моих».[3] Таково было «требование жанра».

Грибоедов, как известно, был принципиальным противником сентименталистского направления в литературе. В 1816 г. он указал на недостатки сделанного В. А. Жуковским вольного перевода Бюргеровой баллады «Ленора».[4] Затем, совместно с Катениным, в комедии «Студент» пародировал в творениях Беневольского произведения Жуковского (послание «К Батюшкову») и Карамзина («Остров Борнгольм», «Илья Муромец»). Отрицательное отношение Грибоедова к сентименталистам было общеизвестно. Ему одно время даже приписывалась эпиграмма Пушкина на Карамзина:

«Послушайте: я сказку вам начну
Про Игоря и про его жену,
Про Новгород и Царство Золотое,

---

[3] Шаликов П. И. Путешествие в Малороссию. М., 1803, с. 5.
[4] См.: Сын отечества, 1816, ч. 31, № 30, с. 150.

А может быть, про Грозного царя...»
«— И, бабушка, затеяла пустое!
Докончи нам „Илью-богатыря“».[5]

Имена Жуковского и Карамзина в соответствующем контексте встречаются и в путевых письмах, когда Грибоедов говорит о пути «между камней, по гололедице, в царстве Жуковского, над пропастями; туманы, туманы над горами» (3, 41), или о показной персидской учтивости: «Мазаровичу сказал Мегмед-бек, что он до того обрадован его приездом, что если бы такому дорогому гостю вздумалось позабавиться и отсечь голову всем его слугам и даже брату, он бы чрез то великое удовольствие принес хозяину; а мне, первостепенному мирзе, когда я просил его велеть унести жаровни, чтобы от жару не переменить место и не отсесть от него далее, объявил, что место мое у него под правым глазом. Карамзин бы заплакал, Жуковский стукнул бы чашей в чашу...» (3, 46—47). Другая встреча заставляет путешественника воскликнуть: «Что за гиперболы! <...> Слова *душа, сердце, чувства* повторялись чаще, нежели в покойных розовых книжечках „Для милых“! Любовь будто бы от одного слова, от одного взора нового почтенного знакомца заронила искру в сердце его (персидского хана, — *П. К.*) и раздула неутушимый пожар и проч.» (3, 52).[6]

Впрочем, шутки ради, иногда Грибоедов и себя уподобляет романтическому герою: «В виду у меня скала с уступами <...> я через ветхий мост, что у меня под ногами, ходил туда; взлетел и, опершись на повисший мшистый камень, долго стоял подобно Грееву Барду; недоставало только бороды» (3, 40). Речь здесь идет о герое одноименной баллады Т. Грея, в которой певец проклинает Эдуарда I, поработившего его родину (Уэльс) и, по преданию, умертвившего всех бардов. Баллада начинается так:

На каменной скале, до облак возвышенной,
Котору водопад яряся окроплял,
Пиит, во мрачную одежду облаченной,

---

[5] Принадлежность эпиграммы Грибоедову отмечалась в журналах «Русская старина» (1872, т. 5, май, с. 766) и «Русский вестник» (1873, т. 107, сентябрь, с. 239).

[6] «Розовые книжечки» — это отдельные номера журнала «Для милых», издававшегося в 1804 г. М. Макаровым в сотрудничестве с П. Шаликовым, С. Крюковым, И. Смирновым и некоторыми другими «молодыми людьми» с эпиграфом: «Прелести наших милых читательниц защитят от злых насмешек критики». Журнал имел зеленоватую обложку; Грибоедов называет его «розовым» не по внешнему виду, а по содержанию. Просуществовал журнал всего один год и вскоре стал библиографической редкостью. Некоторые сведения о нем имеются в следующих изданиях: Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869, с. 78—80; Пятковский А. П. Из истории нашего литературного и общественного развития, т. 2. СПб., 1888, с. 102—104; Венгеров С. А. Критико-библиографический словарь русских писателей и ученых, т. 2. 1891, с. 297—300; Покровский В. «Журнал для милых». 1804—1904. М., 1905; Смирнов-Сокольский Н. Моя библиотека, т. 2. М., 1969, с. 138.

С глазами мутными, горящими стоял;
Как будто в воздухе носимое явленье,
Так ветер развевал его брадой.
Он быть в пророческом казался исступленье
И с жаром ударял по лире он рукой:
Пещеры дикие, огромны древни дубы,
Слив шум свой с голосом ревущие воды,
Гласят тебе, тиран! как громкозвучны трубы,
Что мщение тебя настигнет и беды.[7]

Полемическая заостренность данной литературной ассоциации не противоречит, однако, постоянной гражданской направленности путевых писем Грибоедова. Именно на Востоке писатель столкнулся с особо откровенными формами деспотизма, внушавшего ему отвращение. «Рабы, мой любезный! — замечает Грибоедов о шахских подданных. — И поделом им! Смеют ли они осуждать верховного их обладателя? Кто их боится? У них и историки панегиристы. И эта лестница слепого рабства и слепой власти здесь беспрерывно восходит до бега, хана, беглер-бега и каймакама и таким образом выше и выше. Недавно одного областного начальника, невзирая на его 30-летнюю службу, седую голову и алкоран в руках, били по пятам, разумеется, без суда. В Европе, даже в тех народах, которые еще не добыли себе конституции, общее мнение по крайней мере требует суда виноватому...» (3, 50—51). Политические пристрастия Грибоедова прорываются то в колоритной зарисовке эриванского сардаря (3, 47—48), то в неожиданном сравнении («В навруз мы, как революционные офицеры <...> въезжаем через крытые ворота; на обширной площади много народу» — 3, 56), то в поэтизации «естественных нравов»: «А хорошо было ночевать Мафусаилам и Ламехам; первый, кто молотом сгибал железо, первый, кто изобретал цевницу и гусли, — славой и любовью награждался в обширном своем семействе» (3, 42).

В свою очередь исторические параллели и воспоминания углубляли оценку современных событий, предвосхищая в отдельных случаях мотивы и образы комедии «Горе от ума». Так, 4 февраля 1819 г. Грибоедов записывает, что на обеде у Мегмед-бека встретился с человеком, «который хотя и называется англичанином, а, право, нельзя ручаться — из каких он, этот аноним, только рассыпался в нелепых рассказах о том, что делается за морем, — я видел в нем Маржерета, выходца при Дмитрии, прозванном Самозванцем, и всякого другого бродящего иностранца того времени, который в наших теремах пил, ел, разживался и, возвратясь к своим, ругательством платил русским за русское хлебосольство» (3, 47). Это первый грибоедовский эскиз одного

[7] Грибоедов мог познакомиться с одой по одному из следующих изданий: 1) Стихотворения Грея, с английского языка переведенные Павлом Голенищевым-Кутузовым. М., 1803, с. 46; 2) Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских и из многих русских журналов, изданное Василием Жуковским, ч. 5. М., 1811, с. 49 (также в переводе Голенищева-Кутузова).

из «вертунов залетных из-за Рейна», которым будет посвящено немало строк в «Горе от ума». В ранней редакции комедии, в частности, говорилось:

...все нынче как бывало,
И прежде были те ж открытые дома,
Входило все что ни попало
Есть, пить и предавать на суд
Столов убранство, роскошь блюд,
А путешественник не раз середь обеда
Тишком разгадывал на лбу
Иного земляка-соседа,
Что был привинчен он к позорному столбу (161).[8]

Путевые письма не предназначались Грибоедовым для печати. И все же мы вправе отнестись к ним как к литературному произведению, реформирующему жанр «путешествия», преодолевающему обычные сентименталистские штампы. В творческой эволюции Грибоедова они занимают особое место. Петербургский этап его творчества (1815—1816) был заполнен мелкими драматургическими поделками, не принесшими самоудовлетворения. Скованная литературными канонами творческая мысль драматурга, казалось, зашла в тупик. Он болезненно ощущает утрату вдохновения. Путевые заметки от Тифлиса до Тегерана он начинает горькими признаниями: «Прелюбезный Степан Никитич! Ты ко мне пишешь слишком мало, я к тебе вовсе не пишу, что того хуже. С нынешнего дня не то будет. Однако не постигаю, как вы все меня хорошо знаете, еще бы ты один, что бы очень естественно, а то все, все! И Катенин, и даже князь (А. А. Шаховской, — *П. К.*), который почти не живет в вещественном мире и все со своими идеальными Холминскими и Ольгиными, — и угадали, что я вряд ли в Тифлисе найду время писать» (3, 35). «Скука водит моим пером» (3, 49), — замечает он ниже. Од-

[8] Возможно, что одним из прототипов «привинченных» была героиня нашумевшего в свое время во Франции «дела с ожерельем королевы» — графиня де Ламотт. Заклейменная на эшафоте и осужденная на пожизненное заключение, она бежала из тюрьмы и перед Отечественной войной под именем графини де Гаше приехала в Петербург. Там ее некоторое время принимали высокопоставленные сановники, а затем приютили в Крыму. Русские аристократы интересовались «делом» со времени его возникновения (1784). Внимание к нему усилилось после 1786 г., когда в Москве и в Петербурге вышли в свет книги участников этого мошенничества. О нем писалось также в периодике и рассказывалось во многих мемуарах современников. Грибоедов несомненно знал о «деле с ожерельем королевы». Не исключено, что о таинственной иностранке ему рассказал его знакомый А. К. Боде, который находился в приятельских отношениях с заклейменной графиней. См.: Оправдание графа де Каллиостро по делу кардинала Рогана о покупке славного Склаважа во Франции. Писанное им самим. СПб., 1786; Возражение со стороны графини де Валуа ла Мотт на Оправдание графа де Каллиостро. СПб., 1786; Воспоминания Ф. Ф. Вигеля, ч. 7. М., 1865, с. 7; Из воспоминаний баронессы М. А. Боде. — Рус. арх., 1882, № 2, с. 123—129; Копылов А. Мемуары графа Олизара. — Рус. вестн., 1893, № 9, с. 11; Белоусов Р. С. Из родословной героев книги. М., 1974, с. 223—229.

нако, отдаваясь свободному повествованию, которое создавало впечатление непосредственной беседы с другом, не заботясь о «хитростях ремесла», а лишь стремясь точно выразить увиденное и пережитое, писатель увлекается путевыми записками, чему на первых порах он и сам несказанно удивлен: «...в Петербурге, где всякий приглашал, поощрял меня писать и много было охотников до моей музы, я молчал, а здесь, когда некому ничего и прочесть, потому что не знают по-русски, я не выпускаю пера из рук. Странность свойственна человекам» (3, 41). Спустя две недели после начала путешествия из Тифлиса он заметит: «Не попрекнешь вперед, право, нет: музам я уже не ленивый служитель. Пишу, мой друг, пишу, пишу. Жаль только, что некому прочесть» (3, 53). Только ли к путевым письмам относятся эти слова, знаменующие прилив творческого вдохновения?

Пройдет полтора года — и однажды во сне Грибоедов обнаружит, что «сам собой» у него сложился план «сценической поэмы». Путевые впечатления, обогатившие представления о мире, войдут в его пьесу важным лирическим лейтмотивом:

В повозке так-то на пути
Необозримою равниной, сидя праздно,
Все что-то видно впереди
Светло, сине, разнообразно (98).

Говоря о путешествиях Грибоедова, следует заметить, что они играли большую роль в его биографии и творчестве. Только за одно последнее десятилетие своей жизни он четыре раза выезжал из Петербурга на Восток и три раза возвращался оттуда. А сколько было поездок по Персии и Кавказу! Это были не «прогулки отдохновения», а зачастую срочные прогоны «по казенной надобности», требующие полного напряжения сил, вызывающие горькие строки в путевых заметках: «Нет! я не путешественник! Судьба, нужда, необходимость может меня со временем преобразить в исправники, в таможенные смотрители; она рукою железною закинула меня сюда и гонит далее, но по доброй воле, из одного любопытства никогда бы я не расстался с домашними пенатами» (3, 52). Но проходило время — и он с удовольствием вспоминал путешествия. Они позволяли ему хотя бы на время оставаться самим собой, не связанным никакими светскими условностями. Дорога манила его, вызывала в нем новые чувства и мысли. «Верь мне, — писал драматург Бегичеву в 1825 г., — чудесно всю жизнь прокататься на 4-х колесах; кровь волнуется, высокие мысли бродят и мчат далеко за обыкновенные пределы пошлых опытов; воображение свежо, какой-то бурный огонь в душе пылает и не гаснет...» (3, 178).

Время и обстоятельства, по-видимому, многое уничтожили из того, что писал Грибоедов во время своего первого путешествия на Восток. К счастью, сохранились дорожные письма, представляющие собою важное звено в творческой эволюции писателя на пути его к созданию комедии «Горе от ума».

С. В. СВЕРДЛИНА

Грибоедов и ссыльные поляки

Изучение ранее неизвестных общественно-литературных связей писателя открывает новые возможности в познании его идейных и литературных интересов, особенностей его как человека и творца художественных ценностей, бросает новый свет на сами его творения. Эти возможности мы и намерены использовать в своей работе.

Говоря о польских связях Грибоедова, мы имеем в виду главным образом отношение его к участникам польского молодежного освободительного движения. Это были члены обществ филоматов и филаретов, разгромленных царским правительством в 1823—1824 гг., и близкая к ним в идейно-нравственном отношении польская молодежь, оказавшаяся во второй половине 1820-х годов волею драматических обстоятельств в России.

Александр I применил к Польше политику «удушения всякой свободы», как писал А. Мицкевич во вступительной заметке к поэме «Дзяды». При Николае I «притеснения народа польского... становились все более жестокими и кровавыми».[1] В Виленском университете, тогдашнем центре польской культуры, стала насаждаться система сыска, доносов, преследований наиболее талантливых профессоров и студентов. В таких условиях едва ли не все прогрессивно и патриотически мыслящие молодые поляки, а не только приговоренные к ссылке в Россию участники филоматско-филаретских организаций, оказались вынужденными покинуть пределы родной страны. «Талантливая польская молодежь, молодые ученые, философы, историки, поэты превратились в изгнанников».[2]

Деятельность обществ филоматов и филаретов, цели и стремления их участников достаточно основательно изучены в специальной литературе, а также освещены в письмах и мемуарах

---

[1] Мицкевич А. Собр. соч., т. 3. М., 1952, с. 125, 126.

[2] Lelewel J. Nowosilcow w Wilnie. — In: Lelewel J. Polska odradzająca się czyli dzieje Polskie od roku 1795. Poznań, 1859, s. 302. — Выражаю благодарность С. С. Ланде за указание ряда польских источников.

современников и самих участников этого движения.[3] Нам здесь необходимо подчеркнуть, что, несмотря на имевшую место шляхетскую ограниченность целого ряда филоматов и филаретов, различие во взглядах на крестьянский вопрос, на союз поляков и русских, на будущее политическое устройство Польши, их всех отличал пламенный патриотизм, свободолюбие, ненависть к деспотизму, преданность науке, просвещению, высокое чувство человеческого достоинства, общедемократическая устремленность. Идейным руководителем этой молодежи был И. Лелевель, душой — А. Мицкевич.

Впоследствии многие филоматы влились в декабристское «Общество военных друзей», одним из организаторов которого явился бывший филомат, друг А. Мицкевича, М. Рукевич, стали участниками восстания 1830—1831 гг.

С 1824 по 1829 г., кроме Мицкевича и его друзей — Ф. Малевского, Ю. Ежовского, В. Будревича, прибывших с ним вместе в административную ссылку, из филоматов и филаретов и их ближайших единомышленников в Москве и Петербурге в разное время жили Ян Соболевский, Он. Петрашкевич, О. Шеткевич, К. Залесский, Д. Орлицкий, Н. Малиновский, В. Бобинский, Ан. Бобинский, М. Пясецкий, Ян Михалевич, Л. Ордынский, братья Гейдатели Ян и Антон, братья Шемиоты Игнатий и Бруно и др.[4] Молодые поляки, оказавшись в России, неизменно устанавливали и поддерживали контакты, непосредственные или заочные (путем переписки, если не удавалось осесть в столицах), с так называемой польской колонией, точнее — польским землячеством в Петербурге и Москве. «Основное ядро колонии составляли богатые шляхтичи, вполне примирившиеся с царским режимом <...> Во главе колонии стоял адвокат Каспар Жельветр, получавший огромные доходы в качестве уполномоченного польских помещиков <...> В его квартире изо дня в день собиралась большая компания, не объединенная какими-либо политическими стремлениями и целями, любившая за сытным обедом и стаканом вина поговорить о Польше, повздыхать о старине и поделиться

[3] См., например: Lelewel J. Polska odradzająca...; Filareci i filomaci. List J. Domejki. Poznań, 1872; Archiwum filomatow, część 1. Korespondencja 1815—1823, t. IV—V. Wydał J. Czubek. Kraków, 1913; Fiszman S. Wspomnienia Iwana Łobojki o procesie filaretów. — Kwartalnik Instytutu polsko-radzieckiego, 1953, № 2—3, s. 107—133; Погодин А. Л. Адам Мицкевич. Его жизнь и творчество, т. 1. М., 1912; Горский И. К. Адам Мицкевич. М., 1955; Советов С. С. Адам Мицкевич. Л., 1956; Живов М. Адам Мицкевич. Жизнь и творчество. М., 1956; Боровой С. Я. Мицкевич накануне восстания декабристов. — В кн.: Лит. наследство, т. 60, кн. 1. М., 1956; Ланда С. С. 1) У истоков «Оды к юности». — В кн.: Литература славянских народов, вып. 1. Адам Мицкевич. К столетию со дня смерти. М., 1956; 2) Мицкевич накануне восстания декабристов. Из истории русско-польских общественных и литературных связей. — В кн.: Литература славянских народов, вып. 4. М., 1959.

[4] См., например: Фишман С. Неизвестные документы, относящиеся к пребыванию Адама Мицкевича в России. — Kwartalnik Instytutu polsko-radzieckiego, 1955, № 3 (12), s. 138, 141—142.

очередными новостями и сплетнями».[5] К колонии принадлежали чиновники из поляков, ранее проживавшие в Петербурге, такие как Ю. Пшецлавский, П. Прошенский, Р. Слизен, А. Парчевский, офицер Ланской, а также ученый-востоковед О. И. Сенковский и журналист Ф. В. Булгарин. Мы, конечно, отчетливо представляем себе, что польские знакомства Грибоедова не ограничивались и просто не могли ограничиваться (почему — будет сказано в своем месте) кругом изгнанников. Однако мы находим возможным в данном случае именно этот круг отделить от «основного ядра» колонии.

Ясно, что чиновники во главе с К. Жельветром никакого интереса с точки зрения их социально-исторических и эстетических позиций не представляют. О. И. Сенковского с его антипатриотическими в отношении к Польше тенденциями в колонии явно недолюбливали, особенно прогрессивно настроенные молодые поляки. Мицкевич 24 апреля/6 мая 1829 г. писал своему другу, молодому поэту А.-Э. Одынцу: «В Варшаву как будто едет г. Сенковский, ориенталист, с разными целями, видами и намерениями, советую остерегаться его и иметь на примете. Я его знаю очень, очень, очень, очень хорошо. Скажи об этом Иоахиму» (т. е. Лелевелю).[6]

Об отношении Грибоедова к Сенковскому никаких свидетельств не сохранилось. Известно только, что после заключения Туркманчайского мира он должен был, согласно официальному соглашению, доставить Сенковскому из Персии для изучения древние персидские манускрипты.[7]

Остается Булгарин.

Личность его заслуживает самостоятельного изучения. Примерно за последние два десятилетия в нашей и польской исследовательской литературе обнаружилось явное стремление наметить идейную эволюцию Булгарина, а не просто предавать анафеме его имя.[8]

---

[5] Живов М. Адам Мицкевич.., с. 122. — О встречах поляков в доме К. Жельветра см. также: Пшецлавский Ю. Калейдоскоп воспоминаний. — Рус. арх., 1872, № 10, стлб. 1900. Перед загл. псевд.: Ципринус.

[6] Мицкевич А. Собр. соч., т. 5. М., 1954, с. 422.

[7] См.: Акты, собранные Кавказскою археографическою комиссиею. Архив главного управления наместника кавказского, т. 7. Тифлис, 1878, с. 582, 657; Рус. инвалид, 1858, 12 марта, № 56. — Впрочем, и с Сенковским все обстоит не так просто. После гибели Грибоедова он называл себя его другом (см.: Пиксанов Н. К. История текста «Горя от ума». — В кн.: Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1969, с. 335) и действительно сыграл определенную роль в пропаганде «Горя от ума» и других произведений писателя. В «Библиотеке для чтения» были опубликованы приписываемые Грибоедову стихотворения «Душа» (1835, т. 8, отд. 1, с. 160) и «Восток» (1836, т. 14, № 1, с. 6).

[8] См., например: Fiszman S. Mickiewicz w Rosji. Warszawa, 1949. s. 59, 63; Лит. наследство, т. 59, кн. 1. М., 1954, с. 147—150 (публикация записки Рылеева к Ф. В. Булгарину и обстоятельный комментарий к ней); Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969,

Н. И. Греч в своих воспоминаниях признается, что в 1810-х — первой половине 1820-х годов, в эпоху революций в Греции, Италии, Испании, он был «отъявленным либералом», а также, как это следует понимать, и его друг Булгарин. «Булгарин, — пишет Греч, — как щирый поляк, не мог не разделять этого движения умов. В моем доме он узнал Бестужевых, Рылеева, Грибоедова, Батенкова, Тургеневых и пр. — цвет умной молодежи! Несколько раз должен я напомнить, что Булгарин был в то время отнюдь не тем, чем он сделался впоследствии: был малый умный, любезный, веселый, гостеприимный, способный к дружбе и искавший дружбы людей порядочных».[9]

Действительно, как известно, Булгарин подружился тогда с А. Бестужевым и Рылеевым и оставался верен их памяти всю жизнь. Он являлся активным сотрудником «Полярной звезды». С марта 1821 г. он стал членом Вольного общества любителей российской словесности, которое «в 1821 году как бы приняло на себя обязанности закрытого Союза благоденствия по отрасли благотворения и особенно по отрасли просвещения, изящной словесности и ученых упражнений».[10] В «Полярной звезде» на 1823 г. в статье «Взгляд на старую и новую словесность в России» творчество Булгарина высоко оценил А. Бестужев.[11] Уже после событий 14 декабря, в 1828 г., Булгарин сыграл важную роль в защите творчества Мицкевича от преследований Новосильцова.[12]

Как же совместить все это с известной славой Булгарина — «видока», тайного осведомителя Третьего отделения, беспринципного журналиста и т. п.?

с. 132, 133—135 и др.; Павлюченко Э. А. Из истории литературного движения 1820-х годов. — Рус. лит., 1971, № 2; Грибоедов А. С. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1971, с. 357. — Стремление разобраться в сложной и противоречивой личности Булгарина имеет свою давнюю традицию. Проблемой «Грибоедов и Булгарин» занимался Н. К. Пиксанов (см. сообщение «Столкновение Булгарина с матерью Грибоедова», опубликованное в «Русской старине», 1905, декабрь). В личной картотеке ученого (за право ею воспользоваться приношу свою сердечную признательность М. И. Колесниковой-Пиксановой), имеющей огромное значение для исследователей последующих поколений, в отделе «Грибоедов и Булгарин» подобраны литературные источники, выписки, сопровожденные в некоторых случаях ремарками анализирующего характера, и даже исследовательские этюды (имею в виду анализ в историко-биографическом плане «справедливого рассказа» Булгарина «Как люди дружатся»), свидетельствующие о намерении разобраться в особенностях личности Булгарина, в генезисе его дружбы с Грибоедовым. В том же аспекте занимался этой проблемой и Н. Котляревский, автор книги «Декабристы кн. А. И. Одоевский и А. А. Бестужев-Марлинский. Их жизнь и литературная деятельность» (СПб., 1907, с. 118—121).

[9] Греч Н. И. Записки о моей жизни. СПб., 1886, с. 446.

[10] Базанов В. Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск, 1949, с. 257.

[11] См.: Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым. М.—Л., 1960, с. 27.

[12] См.: Н. И. Греч, Ф. В. Булгарин и А. Мицкевич. (Материалы для их биографии). — Рус. старина, 1903, ноябрь.

Современные исследователи нередко склонны видеть в либерализме Булгарина 1810-х — первой половины 1820-х годов не более чем политическое флюгерство, стремление приспособиться к господствующему направлению идей. Единственной движущей силой поступков Булгарина до 1825 г. объявляется притворство, а после 1825 г. — предательство и реакционность.[13] Кризис либеральных устремлений Булгарина ныне принято связывать с усилением идейной борьбы накануне восстания декабристов. На первый взгляд это кажется справедливым. Однако в действительности все было гораздо сложнее и даже хронологически не совсем так, как это принято считать.

Факты свидетельствуют, что либерализм, оппозиционная настроенность в отношении к русскому самодержавию у Булгарина в 1810-е — первую половину 1820-х годов не были ни политическим флюгерством, ни притворством. В либерализме Булгарина выразились то стремление к независимости Польши, те надежды на конституционное переустройство страны (именно конституционное, а не республиканское), которые были свойственны подавляющему большинству поляков в то время. Их осуществление они связывали с успехами русского оппозиционного движения.

Идейный кризис начался у Булгарина гораздо раньше, чем это полагают современные исследователи, а именно в 1823—1824 гг., и не только в связи с усилением идейной борьбы накануне восстания декабристов, но главным образом в связи с польскими событиями — расправой над участниками молодежных организаций. Это имело к нему, поляку по происхождению, непосредственное отношение. Не случайно в письме от 15 июня 1824 г. к И. Лелевелю Булгарин просит передать Онацевичу, профессору Виленского университета, чтобы тот не присылал ему стихов и «не разогревал их патриотизмом, так как это вовсе не согласуется с моим образом жизни и с моим жребием. Я смотрю только в книги, а что делается на свете, не хочу знать». И далее в том же письмо Булгарин требует, чтобы ему «не рекомендовали виленской молодежи ‹...› Я решительно ни одного из студентов принимать у себя не буду, бог с ними, а нам, спокойным литераторам, следует от них сторониться».[14] Это уже типичное поведение постепеновца, который в обстановке усиления идейной и политической борьбы катится в болото реакции.

Однако это письмо к Лелевелю весьма характерно и в другом смысле. Оно свидетельствует о той роли, которая отводилась Булгарину польской и русской общественностью накануне (что же касается польской, то и после) событий 14 декабря.

---

[13] См., например: Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым, с. 897—898.

[14] Письма Фаддея Булгарина к Иоахиму Лелевелю (материалы для истории русской литературы 1821—1830 гг.). — Варшавские губернские ведомости, 1877, № 16—17 (отдельный оттиск), с. 16—18.

Н. Н. Новосильцов в письме к графу А. А. Аракчееву от 28 сентября 1824 г. из Вильно назвал Булгарина «в числе <...> значительнейших содействователей» тем лицам, которые уведомляют виленских жителей и особенно университетские круги обо всем, что делается в Петербурге, и «разными происками своими по канцеляриям» тормозят действия правительства. Новосильцов считал нужным предупредить Аракчеева «о необходимой надобности иметь неприметное наблюдение» за всеми, кто имеет отношение к университетским делам.[15]

Сопоставив письмо Булгарина к Лелевелю от 15 июня 1824 г. с известным решением Северного и Южного обществ декабристов о необходимости полякам иметь в русской столице таких людей, к которым они могли бы обратиться по своим делам,[16] и «Объяснением на представление действительного тайного советника Новосильцова...» от 14 июля 1828 г. («Объяснение...» вышло из Третьего отделения и, «по-видимому, составлено не без участия самого Ф. В. Булгарина» [17]), приходим к выводу, что Булгарин действительно принимал у себя польскую интеллигенцию, оказывал ей содействие всякого рода в меру своих возможностей.

Отсюда невольно рождается мысль, что только Булгарин и мог ввести Мицкевича в круг русских литераторов, познакомить его с А. Бестужевым и Рылеевым. По всей видимости, Булгарин рассчитывал в данном случае на знание этими последними польского языка и польской литературы и роднящую их с Мицкевичем оппозиционную настроенность в отношении к русскому самодержавию. Таким образом, в 1824 г., отгораживаясь от виленской молодежи, Булгарин не порывает ни с будущими декабристами, ни с польской колонией, где с ноября—декабря того же года все более заметную роль начинают играть Мицкевич и его друзья. Полагаем, что поведение Булгарина и в это время определяется главным образом не оставившими его надеждами на независимость Польши и стремлением, чтобы эти надежды не были обнаружены.

Но и после 14 декабря, после идейного краха, нравственный комплекс поступков Булгарина сложен, а его тактика изворотлива и хитроумна. Особенно характерно в этом отношении его поведение в польской колонии. Булгарин изо всех сил старался выглядеть хорошим перед «своими». И действительно, одна его причастность к этой среде являлась для него своеобразным алиби. Но одновременно Булгарин среди польских изгнанников выполнял обязанности «недреманного ока» царской жандармерии. При его непосредственном участии проходила перлюстрация их писем.

---

[15] Н. И. Греч, Ф. В. Булгарин и А. Мицкевич. (Материалы для их биографии), с. 334.

[16] См.: Восстание декабристов. Материалы, т. 4. М.—Л., 1927, с. 282—283; Восстание декабристов. Документы, т. 12. М., 1969, с. 72.

[17] Н. И. Греч, Ф. В. Булгарин и А. Мицкевич. (Материалы для их биографии), с. 344.

Наиболее дальновидные и трезво мыслящие из молодых поляков определенно догадывались об этом.[18] И только доверчивый Мицкевич ничего не замечал. В письме от 31 марта/11 апреля 1829 г. к Ф. Малевскому он просит обнять «г. Тадеуша» (т. е. Фаддея Булгарина); в другом — полагает, что это «раньше он делал или писал всякие пакости, но теперь он неизменно благожелателен».[19]

Правда, и Булгарин всячески старался заслужить доверие: давал обеды «в честь Адама»,[20] на праздновании дня рождения поэта в 1828 г. «в восторге пел и произносил речи».[21] Мицкевича Булгарин почитал искренно и едва ли не меньше, чем Грибоедова. Автор же «Горя от ума», как известно, был его кумиром. И все же мы не склонны отводить Булгарину главного места в кругу польских знакомых Грибоедова. Булгарин являлся не более чем связующим звеном между Грибоедовым и польскими изгнанниками, что вполне согласуется с его ролью посредника в различных делах, связанных с общественными, служебными и личными отношениями писателя. К Булгарину можно было обращаться с любыми просьбами тогда, когда к другим было неудобно или просто нельзя обратиться. «Я был у него род дядьки, — с полным основанием признавался Булгарин, — и занимался всем, до него касающимся».[22] И далее: «...Грибоедов не любил заниматься механизмом жизни и всегда говорил мне: делай, как хочешь».[23]

Так обстоит дело с Булгариным.

Теперь вернемся непосредственно к теме нашего исследования.

Советские и польские ученые создали интересные работы о взаимоотношениях Мицкевича с прогрессивной общественностью России, со многими русскими писателями, и в первую очередь — с Пушкиным.[24] Наименее изучен или, точнее сказать, почти совершенно не изучен вопрос о польских связях Грибоедова вообще и в частности о взаимоотношениях Грибоедова и Мицкевича. Это объясняется крайней скудостью сохранившихся материалов. Почти не располагая фактами, ученые вынуждены строить свои выводы на гипотезах. И более того, в такой сфере исследований, как Грибоедов—Мицкевич, недоказанными гипотезами давно привыкли оперировать как фактами. Например, М. В. Нечкина, комментируя известное письмо К. Ф. Рылеева и А. Бестужева

---

[18] См., например, об отношениях с Булгариным Ф. Малевского: Dziennik Mikołaja Malinowskiego. Wilno, 1914, s. 33, 37.

[19] Мицкевич А. Собр. соч., т. 5, с. 419, 414.

[20] Там же, с. 623.

[21] Dziennik Mikołaja Malinowskiego, s. 65. См. также: Mikołaja Malinowskiego księga wspomnien. Wydał J. Tretiak. Kraków, 1907, s. 79.

[22] Пиксанов Н. К. Столкновение Булгарина с матерью Грибоедова, с. 708.

[23] Там же, с. 714.

[24] См., например: Цявловский М. А. Мицкевич и его русские друзья. — Новый мир, 1940, № 11—12; Стахеев Б. Ф. Мицкевич и прогрессивная русская общественность. М., 1955; Gomolicki L. Dziennik pobytu Adama Mickiewicza w Rosji 1824—1829. Warszawa, 1949, а также указанные работы С. Фишмана, М. Живкова, С. Я. Борового, С. С. Ланды и др.

к поэту В. И. Туманскому от 15 января 1825 г. о Мицкевиче и его друзьях, высказала предположение, что «дата письма и дружеский круг, в котором оно возникло (имеются в виду члены Северного общества декабристов, встречавшиеся на квартирах А. Одоевского и Евг. Оболенского, — *С. С.*), дают все основания поставить вопрос о знакомстве Грибоедова с Мицкевичем».[25] В другой работе при комментировании письма Грибоедова к А. Бестужеву от 22 ноября 1825 г. (в тексте статьи опечатка — 1822 г.) появляется такое утверждение: «Участником этих воспоминаний (о Рылееве, — *С. С.*) мог быть и Мицкевич, встречавшийся с Оржицким и Грибоедовым зимой 1824—1825 гг. в Петербурге на квартире А. И. Одоевского».[26] Польский исследователь Л. Гомолицкий высказал предположение о встречах Грибоедова с Мицкевичем летом 1825 г. в Крыму, в имении графа Олизара, привлеченного впоследствии по делу декабристов, близкого и к польским патриотическим организациям.[27] Предположение Гомолицкого также было поддержано и приобрело значение факта.[28]

Общим местом во всех биографиях Мицкевича, без ссылок на источники, стала фраза о том, что польский поэт встречался с автором «Горя от ума» в 1828 г. в Петербурге.

С. Я. Боровой в этом случае указывает «на письмо (почему в единственном числе — неясно, — *С. С.*) П. А. Вяземского от 12—17 мая 1828 г.».[29] Однако и в этих письмах (кстати, о Грибоедове речь идет действительно только в одном письме от 17 мая) факт встречи определенно не зафиксирован. Он тоже еще нуждается в доказательстве.

Итак, отсутствие фактов, прямых свидетельств несомненно и не случайно.

Прибыв в Россию в административную ссылку, польские изгнанники очень скоро почувствовали, что за ними установлена полицейская слежка. В стихах Мицкевича, вошедших в «Отрывок части III» поэмы «Дзяды», символами царской России выступают «жандармский возок», «сыщик», «шпион», «фельдъегери».[30] С другой стороны, не только ссыльные поляки, но и прогрессивно мыслящие русские, будущие декабристы, постоянно чувствовали на себе глаз шпиона. Об этом они писали и напоминали друг другу при каждом удобном случае.[31] Обстановка доносительства получила художественное воплощение и в комедии «Горе от ума» в образе Загорецкого.[32]

[25] Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. Изд. 3-е. М., 1977, с. 691.
[26] Ланда С. С. Мицкевич накануне восстания декабристов..., с. 148.
[27] См.: Gomolicki L. Dziennik pobytu..., s. VIII, 27.
[28] См.: Горский И. К. Адам Мицкевич, с. 83; Живов М. 1) Комментарии к письмам А. Мицкевича. — В кн.: Мицкевич А. Собр. соч., т. 5, с. 760; 2) Адам Мицкевич..., с. 141.
[29] Боровой С. Я. Мицкевич накануне восстания декабристов, с. 469.
[30] См.: Мицкевич А. Собр. соч., т. 3, с. 256—258, 281—282, 287—288.
[31] См.: Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы, с. 455.
[32] См.: Пиксанов Н. К. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». — В кн.: Грибоедов А. С. Горе от ума, с. 319.

Таким образом, отсутствие документов, подтверждающих польские связи Грибоедова, является прямым следствием обоюдных конспиративных мер.

Но все же дело не только в этом. При ближайшем рассмотрении оказалось, что некоторые даже известные, правда крайне малочисленные, факты, имеющие отношение к интересующей нас проблеме, не подвергались всестороннему анализу, другие же просто остались незамеченными. На фактах мы и намерены вначале остановиться.

Самое известное и бесспорное свидетельство встречи Грибоедова и Мицкевича содержится в письме П. А. Вяземского из Петербурга от 17 мая 1828 г., где он сообщает: «Вчера Пушкин читал свою трагедию у Лаваль: в слушателях были две княгини Michel, Одоевская-Ланская, Грибоедов, Мицкевич, юноши, Балк <...> Кажется, все были довольны, сколько можно быть довольным, мало понимая. В трагедии есть красоты первостепенные».[33] Однако встреча на чтении могла быть и случайной. Она отнюдь не свидетельствует о близком знакомстве, а может быть, и о знакомстве вообще.

Еще одно упоминание о пребывании Грибоедова и Мицкевича в одном обществе в конце весны—начале лета 1828 г. принадлежит тому же Вяземскому. Оно представляется исследователям бесспорным. В письме к Пушкину из Петербурга от 21 мая 1828 г. Вяземский, предлагая устроить в Царском Селе, как видно в узком кругу друзей, прощальный пикник, называет среди восьми (вместе с самим Вяземским) «*предполагаемых* собеседников» (курсив мой, — *С. С.*) Грибоедова, Киселева, Пушкина, князя Сергея Голицына и Мицкевича.[34]

Из записки Вяземского к Н. А. Муханову от 22 мая 1828 г. следует, что никаких препятствий для задуманного предприятия не предвидится, и Вяземский приступает к его осуществлению. «Сейчас еду в Царское Село до четверга. В пятницу (25 мая) едем в Кронштадт с Мицкевичем, Пушкиным, Серг. Голицыным и пр. Поезжайте с нами».[35] Обратим внимание, что имени Грибоедова здесь не названо. Правда, нет никаких оснований предполагать, что он не был в этом дружеском обществе. «Другие» — следовательно, те, которые упомянуты в письме к Пушкину от 21 мая. Но все же нельзя определенно сказать, что Грибоедов был среди участников этой поездки.

В письме В. Ф. Вяземской от 26 мая 1828 г. из Петербурга П. А. Вяземский сообщает: «...наконец, вчера совершил я свое путешествие в Кронштадт с Олениным и Пушкиным и проч. В два часа ночи возвратился я из Царского Села, в девятом утра был я уже на пристани. Вот деятельность».[36] В этом письме имя

[33] Лит. наследство, т. 58. М., 1952, с. 79.
[34] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 14. М.—Л., 1941, с. 19.
[35] Мицкевич А. Собр. соч., т. 5, с. 627.
[36] Лит. наследство, т. 58, с. 80.

Грибоедова также не названо. Таким образом, остается совершенно неясным, принимал он в конце концов участие в пикнике или нет.

Однако в грибоедовском томе «Литературного наследства» во вступительной статье к публикации «Письмо Грибоедова П. А. Вяземскому» автор статьи В. Нечаева сообщает о новых встречах Грибоедова с Вяземским «в литературных и в светских кругах» весной 1828 г. во время последнего пребывания Грибоедова в Петербурге. В подтверждение В. Нечаева приводит свидетельство «об одной совместной прогулке, совершенной Пушкиным, Грибоедовым и Вяземским в мае—июне 1828 г.». Это свидетельство принадлежит А. А. Андро (урожденной А. А. Олениной) в письме к Вяземскому от 18 апреля 1857 г.: «Помните ли вы то счастливое время, — писала она, — где мы были молоды, и веселы, и здоровы! Где Пушкин, Грибоедов и вы сопутствовали нам на невском пароходе в Кронштадте. Ах, как все тогда было красиво и жизнь текла быстрым, шумливым ручьем».[37]

Только из сопоставления свидетельства А. А. Андро с письмами Вяземского становится очевидным, что речь шла об одной и той же поездке с пикником. Таким образом, Грибоедов и Мицкевич действительно были участниками совместного дружеского времяпрепровождения в узком кругу. Это уже можно считать реальным подтверждением близкого знакомства польского поэта и автора «Горя от ума».

Пикник и поездка оставили у всех ее участников незабываемое впечатление. Об этом говорит и свидетельство А. А. Андро (Олениной), и письмо Вяземского к В. Ф. Вяземской от 26 мая 1828 г., и характерное воспоминание, связанное с тем же пикником, в очерке Пушкина «Участь моя решена: я женюсь...», написанном через два года после поездки.[38] Не могла эта поездка не сохраниться в памяти и других ее участников, а именно Грибоедова и Мицкевича.

Однако невольно возникает вопрос, почему имя Грибоедова в письмах Вяземского конца апреля—начала июня 1828 г. (т. е. периода последнего пребывания Грибоедова в Петербурге) определенно названо только однажды (там, где речь идет о чтении Пушкиным «Бориса Годунова» в доме графини Лаваль). Быть может, это случайный пропуск для сокращения перечислений в тексте писем, для быстроты? Полагаем, что нет. Этот пропуск не случаен.

Последнее пребывание Грибоедова в Петербурге было его триумфом с точки зрения официальной. Он был осыпан царскими «милостями» за Туркманчайский мир и вскоре назначен полномочным министром в Персию. Указ об образовании миссии и назначении Грибоедова был подписан Николаем I 25 апреля

[37] Лит. наследство, т. 47—48. М., 1946, с. 237.

[38] Лит. наследство, т. 58, с. 81 (см. примеч. к публикации письма П. А. Вяземского).

1828 г.[39] Между тем в то же время, в конце апреля 1828 г., Вяземскому было отказано в получении места при Главной квартире «действующей против турок армии», Пушкину — «в его просьбе быть свидетелем русско-турецкой войны»,[40] Мицкевичу — в отъезде за границу. Вяземский в письме к В. Ф. Вяземской из Петербурга от 24 апреля/6 мая 1828 г. заметил: «Мицкевич здесь; тоже хочет проситься в чужие края для поправки здоровья, но, вероятно, и ему откажут: такая полоса».[41]

Возникает убеждение, что в неблагоприятных для себя и своих друзей обстоятельствах конца апреля—мая 1828 г. Вяземский в письмах, отправленных после 25 апреля, воздерживается упоминать Грибоедова в числе участников своих дружеских компаний, усматривая в этом возможность скомпрометировать персидского посланника. Как видно, Вяземский не хочет назвать Грибоедова в подобных случаях рядом не только с поднадзорным Мицкевичем, но и с «неблагонадежными» в глазах правительства Пушкиным и самим собой. Отсюда следует предположить, что Грибоедов во время своего последнего пребывания в Петербурге бывал в обществе Пушкина, Вяземского и Мицкевича гораздо чаще, чем это упоминается в письмах Вяземского и других современников.[42]

Действительно, как это выясняется, Грибоедов встречался с Мицкевичем в доме знаменитой польской пианистки Марии Шимановской в марте—апреле 1828 г. на ее «музыкальных утренниках», где бывало немало представителей польской и русской интеллигенции.[43] Кроме того, имеется упоминание о встречах Грибоедова и Мицкевича в доме поэта Козлова, где в 1820—1830 годах бывали многие поэты и музыканты, в том числе Крылов, Грибоедов, Оленин, Глинка, Вяземский, Шимановская, Мицкевич.[44] Наконец, прямое и весьма важное мемуарное свидетельство встречи Грибоедова и Мицкевича весной 1828 г. принадлежит Кс. Полевому. В своих «Записках» Кс. Полевой рассказывает, как однажды весной 1828 г. в Петербурге зашел он к своему знакомому писателю и критику В. А. Ушакову, который квартировал у Булгарина: «Он жил в кабинете Булгарина, и я застал тут довольно многочисленное общество, между прочим, Мицкевича, Грибоедова и Греча. Без объяснений и рекомендаций я очутился как будто в давно знакомом обществе».[45] Итак, Кс. Поле-

---

[39] См.: Кавказский сборник, т. XXX. Тифлис, 1910, с. 27.

[40] Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский.., с. 175.

[41] Мицкевич А. Собр. соч., т. 5, с. 624.

[42] О встречах Мицкевича и Вяземского в апреле—мае 1828 г. см.: Цявловский М. А. Мицкевич и его русские друзья, с. 310—314.

[43] См.: Карасиньская И. Грибоедов и Мария Шимановская. — Муз. жизнь, 1959, № 3, с. 18.

[44] См.: Бэлза И. Из истории русско-польских связей. М., 1955, с. 113—114.

[45] Полевой Кс. Записки о жизни и сочинениях Николая Алексеевича Полевого (1855—1865). — В кн.: Николай Полевой. Материалы по

вой указывает нам еще на одно место встреч Грибоедова и Мицкевича, которое, насколько нам известно, не принимали до сих пор во внимание исследователи, предпочитая искать контакты двух писателей только через декабристские круги. Это место — квартира Булгарина. Не вызывает сомнений, что именно на квартире Булгарина весной 1828 г. Грибоедов не однажды встречался с Мицкевичем. И не только с Мицкевичем, но и с другими польскими изгнанниками.

М. В. Нечкина, тщательно собравшая многие факты, которые свидетельствуют о смелых попытках Грибоедова оказать помощь участникам декабрьского восстания, опустила имена двух декабристов-поляков — братьев Ордынских, о которых также намерен был ходатайствовать следующий в Персию Грибоедов.[46]

В письме от 12 июня 1828 г. из Москвы Грибоедов поручает Булгарину: «Скажи Ордынскому, что я был здесь опечален чрезвычайно именно на его счет. Похвиснев, которого я полагал сделать предстателем у Вельяминова за его братьев, умер. И жаль собственно за этого молодого человека и за братьев нашего приятеля. Но в Туле думаю найти истинно ко мне дружески расположенного А<лексея> А<лександровича>, брата Вельяминова, а коли нет, буду писать к нему» (3, 209). Н. К. Пиксанов еще в академическом издании сочинений Грибоедова писал о «Феликсе Викентьевиче Ордынском, профессоре Виленского университета, за принадлежность к тайному обществу декабристов сосланном в крепостную работу в Сибирь...» (3, 350). В. Н. Орлов указывал, что брат Ордынского, Карл Викентьевич, тоже был декабристом и что оба брата состояли в «Обществе военных друзей»,[47] т. е. в том, которым руководил друг Мицкевича, М. Рукевич. Очевидно, оба они были знакомы польскому поэту, выпускнику Виленского университета. Однако исследователи и биографы Грибоедова, объясняя, за кого он хлопотал, как-то обошли вниманием третьего Ордынского. По нашему мнению, именно он имеется в виду в письме к Булгарину.

Общие сведения об этом Ордынском мы почерпнули из примечаний к виленскому изданию дневника Николая Малиновского. Здесь читаем: «Леопольд Ордынский (1799—1852), учился в Виленском университете, потом был чиновником в Петербурге, рецензировал в русских журналах исторические сочинения Даниловича, Лелевеля и других».[48] Таким образом, Л. Ордынский был почти ровесником Мицкевича (всего на год моложе) и, как видно, учился одновременно с ним в Виленском университете. Фамилии авторов исторических сочинений, которые рецензировал

истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Л., 1934, с. 273.

[46] См.: Нечкина М. В. А. С. Грибоедов и декабристы, с. 600—609.

[47] См.: Грибоедов А. С. Соч. Ред., вступ. статья и примеч. В. Орлова. Л., 1945, с. 632.

[48] Dziennik Mikołaja Malinowskiego..., s. 44.

Л. Ордынский, свидетельствуют о прогрессивной направленности его взглядов. Данилович, профессор Виленского университета, был сподвижником И. Лелевеля. После процесса филоматов и филаретов его также уволили из университета и выслали за пределы Польши.[49] Наконец, бесспорно, что Грибоедов познакомился с Л. Ордынским через Булгарина.

Но это не могло быть обычное, так сказать, персональное знакомство. Л. Ордынский — звено цепи. Он непосредственно входил в круг польских изгнанников. Только в кругу других поляков мог автор «Горя от ума» с ним познакомиться и до какой-то степени сблизиться (именно сблизиться, если называет своим «приятелем» и печалится о его судьбе).

Что это было именно так, т. е. что речь может идти только о знакомстве с целым обществом, кругом, а не о персональных встречах в доме Булгарина, свидетельствуют формы общения, характер личных контактов этих людей между собою. Для доказательства обратимся к дневнику Н. Малиновского, однако предварительно остановимся на личности его автора.

В «Энциклопедическом словаре» Брокгауза—Ефрона читаем: «Николай Малиновский (1799—1865) — польский историк, окончил курс в Виленском университете, работал в Виленской археографической комиссии».[50] Таким образом, это тоже ровесник и однокашник Мицкевича и Л. Ордынского, учившийся с ними в Виленском университете. Н. Малиновский, как и многие другие молодые поляки из круга Мицкевича, был бедным шляхтичем по происхождению и демократом-разночинцем по образу жизни и мыслей. В годы студенчества Малиновский стал одним из организаторов и руководителей общества филаретов. И. Н. Лобойко в своих воспоминаниях называет Н. Малиновского среди тех студентов, у которых еще первой следственной комиссией «отобраны были книги, тетради и бумаги».[51] После процесса над филоматско-филаретскими организациями Малиновского освободили, и в 1827 г. он выехал в Петербург, надеясь получить здесь место в императорской библиотеке и заняться научно-исторической деятельностью. В Петербурге Н. Малиновский с ноября 1827 г. по апрель 1828 г. вел дневник на латинском языке.[52] Из дневника следует, что Н. Малиновский и Л. Ордынский жили вместе на квартире и были неразлучными друзьями. Вместе они выполняли журнальную работу, данную Булгариным, вместе посещали шумные собрания поляков в виде торжественных обедов или ужинов, нередко происходившие в 1827—1828 гг. в доме Булгарина. Там же в пору своего пребывания в Петербурге выступал с талантливыми импровизациями Адам Мицкевич.[53] В одном из петер-

---

[49] См.: Lelewel J. Polska odradzająca..., s. 160.
[50] Энцикл. словарь. Брокгауз и Ефрон, т. 35. 1896, с. 472.
[51] ИРЛИ, ф. 154, № 39, л. 24.
[52] См.: Dziennik Mikołaja Malinowskiego..., s. 10.
[53] Ibid., s. 45, 46—47, 57.

бургских писем от 28 декабря 1827 г./9 января 1828 г. Малиновский восклицает: «Право, душа моя преисполняется чувством гордости при мысли о том, что я был товарищем Мицкевича и остаюсь его другом».[54] Из записей Малиновского следует также, что Ф. Малевского он знал и почитал нисколько не менее самого Мицкевича. А это был, как известно, ближайший друг поэта, один из руководителей общества филоматов.[55]

Мицкевич и Малевский были в свою очередь неразлучны. 7 декабря 1827 г. Малиновский записывает, что встретил после долгой разлуки «два солнца» — А. Мицкевича и Ф. Малевского. Малевский «с необычной сердечностью ответил на мой привет, ласково меня поцеловал и упрекал меня, что я долго ему не писал».[56] Запись от 8 января 1828 г. свидетельствует, что в обществе поляков бывал и А. А. Жандр, т. е. ближайший друг Грибоедова. В тот день, придя к Булгарину на обед, Малиновский с Ордынским увидели у него много гостей: «Некоторых застали уже дома, другие вскоре подошли, как-то: Александр Пушкин, первый из поэтов российских, Мицкевич, Петр Фок, Жандр <?>, цензор Семенов, Михаил Погодин, ученый из Москвы, цензор Сербинович, художник Смоковский и Сенковский».[57] Правда, потом сказано, что все эти гости оставались недолго, так как Булгарин «был нездоров». Но пребывание Жандра в обществе Мицкевича и других поляков очень важно — это еще одна связующая нить с Грибоедовым. Дело в том, что поляки всегда держались все вместе. Такова была форма их общения между собой. Поэтому Грибоедов не мог быть знаком, скажем, только с Мицкевичем и Ордынским и не знать Ф. Малевского и Н. Малиновского, В. Бобинского и К. Залесского, А. Крушинского и братьев Гейдателей, А. Ходзько[58] и многих других, тем более что речь идет о таком месте встреч, как дом Булгарина, где автор «Горя от ума» «просиживал по восьми часов сряду».

В лице польских изгнанников автор «Горя от ума» постепенно приобрел почитателей и друзей. Именно поляками была выдви-

[54] Мицкевич А. Собр. соч., т. 5, с. 616.

[55] См.: Цявловская Т. Пушкин в дневнике Франтишка Малевского. — Лит. наследство, т. 58, с. 263—267; а также: Мицкевич А. Собр. соч., т. 5, с. 750.

[56] Dziennik Mikołaja Malinowskiego. . ., s. 31.

[57] Ibid., s. 77. — Знак вопроса в угловых скобках рядом с фамилией Жандра, как видно, означает, что переводчику, доктору М. Кридлу, фамилия эта была незнакома и потому он сомневался в правильности перевода.

[58] Вероятность знакомства Грибоедова с одним из ближайших друзей Мицкевича А. Ходзько подтверждается тем, что, как отмечалось петербургскими газетами, 16 марта 1828 г. Грибоедов принимал участие в «частном испытании», происходившем в Училище восточных языков при Министерстве иностранных дел; в числе немногих «отличившихся» на этом испытании был А. Ходзько, который «читал речь своего сочинения на персидском языке» (см.: Сев. пчела, 1828, 19 апр., № 47). Встречался Грибоедов с Ходзько и у пианистки Марии Шимановской, что отмечено в дневнике ее дочери, Елены (2 апреля 1828 г.) (см.: Русско-польские музыкальные связи. М., 1963, с. 112).

нута на должность лекаря для персидского посольства кандидатура астраханского городского врача Александра Семашко.

Решив ввести Семашко в штат миссии, Грибоедов в записке от 6 июня 1828 г. обратился к Булгарину с просьбой узнать первые формальные данные об астраханском лекаре через Малиновского: «Любезный друг Benedicti filius, узнай пожалосто у Малиновского, или у Никиты Всеволожского, или Сапожникова, или у кого хочешь, *имя*, *отчество и чин* Семашки и напиши ко мне тотчас с следующею экстрою».[59] В письме от 24 июня Грибоедов вновь поручает, на этот раз А. А. Жандру, попросить Булгарина, «чтобы он от себя или через Малиновского написал к Семашке в Астрах‹ань› и пригласил бы его ко мне определиться». Притом характерно, что Грибоедов называет Малиновского, нисколько не сомневаясь, что Жандру известно, о каком Малиновском идет речь.

В. Н. Орлов и Э. Харден безоговорочно полагают, что здесь имеется в виду А. Ф. Малиновский, начальник Московского архива коллегии иностранных дел.[60] Теперь совершенно ясно, что это не так. А. Ф. Малиновского Грибоедов, вероятно, знал, так как служил в том же ведомстве. Но А. Ф. Малиновский никакого отношения к Семашко не имел, просто не мог знать Семашко, о чем свидетельствует история жизни астраханского лекаря. В письмах от 6 и 24 июня 1828 г. Грибоедов имел в виду не А. Ф. Малиновского, а его однофамильца, автора «Dziennika», поляка Малиновского, с которым он также познакомился в доме Булгарина.

Весьма характерна и личность А. Семашко (1804—1845). Талантливый врач, выпускник Виленского университета, юноша из круга Мицкевича, Семашко проездом из Вильно в Астрахань, куда получил назначение после окончания университета, в январе 1827 г. впервые побывал в Москве. Здесь он встретился со своими земляками. Сам Мицкевич приветствовал юношу известным стихотворением «Доктору С‹емашко›, предпринимающему научное путешествие в Азию с целью изучения естественной истории».[61]

Мы даже предполагаем, что кандидатура А. Семашко в грибоедовское посольство была впервые выдвинута не кем иным, как Мицкевичем. И наше предположение подкрепляется отнюдь не только стихотворением поэта, ему посвященным. Не только частыми встречами Мицкевича с Грибоедовым в Петербурге весной 1828 г., вплоть до отъезда Грибоедова в Персию. Дело в том,

---

[59] Два письма А. С. Грибоедова. Публ. Э. Харден. — Рус. лит., 1968, № 3, с. 183.

[60] См.: Грибоедов А. С. Соч. М., 1956, с. 769; Грибоедов А. С. Соч. М.—Л., 1959, с. 751; Рус. лит., 1968, № 3, с. 183.

[61] Об А. К. Семашко нами подготовлена особая работа, где документально воспроизводится история его жизни и несостоявшегося назначения в посольство Грибоедова.

что в Москве, где останавливался Семашко, жил именно Мицкевич, а не Булгарин или, скажем, Малиновский или Ордынский. Булгарин, судя по всему, вообще лично Семашко не знал. По возрасту он был намного старше его. Не случайно Грибоедов просил его обратиться к Семашко через кого-нибудь из знакомых и только в крайнем случае «от себя лично». Никаких данных о том, что Семашко проездом в Астрахань был и в Петербурге, где жил Булгарин, не имеется.[62] Следовательно, его рассказы о виленских обстоятельствах, о своих собственных намерениях, о которых можно судить по стихотворению Мицкевича, слышали те из недавних выпускников Виленского университета, кто жил в Москве, и в первую очередь А. Мицкевич и К. Дашкевич.

Бывший филарет К. Дашкевич — ближайший друг Мицкевича, один из тех, кому посвящена третья часть поэмы «Дзяды».[63] Дашкевичу «среди изгнанников принадлежала важная роль». Приговоренный к ссылке в Россию, он после многих скитаний по стране «наконец оказался в Москве и устроился помощником секретаря в банке». Здесь, используя свое служебное положение, он создал кассу на складчину. «Получив возможность к пересылке миллионных сумм, — свидетельствует И. Лелевель, — он отправлял деньги в Одессу, *Астрахань* (курсив мой, — *С. С.*), тем, кого в тот момент настигало затруднительное положение, употреблял эту возможность на науку и заботу о соизгнанниках». Деньги посылались безвозмездно. Дашкевич нередко даже забывал записывать фамилии тех, кому их посылал. «Ласковая доброта» К. Дашкевича «сделала его душой и утешением изгнанников».[64] Итак, Астрахань упомянута среди тех мест, куда Дашкевич посылал денежное пособие. Следовательно, К. Дашкевич непременно имел связь с Семашко, переписывался с ним.

В то же время из переписки А. Мицкевича известно, что в Москве он жил с К. Дашкевичем на одной квартире. «Дашкевич, мой сотрапезник и сожитель...», — пишет Мицкевич Т. Зану 3/15 апреля 1828 г. из Москвы. «Обычной манерой» Дашкевича, замечает поэт, было рассказывать обо всем «подробно и точно». Мицкевич требовал от него, например, в письмах «подробный рапорт» о жизни московских знакомых.[65]

Таким образом, не приходится сомневаться в том, что Мицкевич знал «подробно и точно» о жизни Семашко в Астрахани. Вполне закономерно предположить поэтому, что, нередко встречаясь в Петербурге с Грибоедовым весной 1828 г. в узком свет-

---

[62] Назначения выпускники Виленского университета в Петербурге не получали. От министра внутренних дел распоряжение поступало к ректору, а ректор уже извещал выпускника о необходимости явиться к месту службы (см.: Ланда С. С. Мицкевич накануне восстания декабристов..., с. 120).
[63] См.: Мицкевич А. Собр. соч., т. 3, с. 129.
[64] Lelewel J. Polska odradzająca..., s. 305—306.
[65] Мицкевич А. Собр. соч., т. 5, с. 400—402.

ском кругу и в кругу польских изгнанников, он, услышав о необходимости врача для миссии, предложил Грибоедову взять с собой Семашко. Формальные данные о лекаре также скорее всего были получены через Мицкевича. Поддержал кандидатуру Семашко, по всей видимости, Александр Всеволожский, владевший в Астраханской губернии рыбными промыслами и нередко бывавший в городе. Именно А. Всеволожский провожал Грибоедова в последний его отъезд из Петербурга до Царского села.[66]

Правда, может вызвать некоторое недоумение такой факт. Почему Грибоедов из Царского села 6 июня 1828 г. послал Булгарину срочный запрос о Семашко, хотя только что, 5 июня, с Булгариным расстался. 5 июня, как известно, датирована дарственная надпись на так называемом Булгаринском списке «Горя от ума». Это, на наш взгляд, можно объяснить тем, что Грибоедов встретился с директором Азиатского департамента Родофиникиным уже после прощания с Булгариным и именно во время этой встречи получил окончательное согласие на приглашение врача в миссию. Тогда-то и потребовались формальные данные о Семашко.

Теперь не вызывает сомнений, что Грибоедов был вхож в польское землячество, хорошо знал круг Мицкевича и его виленских друзей. Какое же значение для Грибоедова имели эти знакомства? Явились они простой разновидностью светских связей или чем-то более глубоким и важным в жизни писателя?

Известно, что отношения декабристов с участниками польского освободительного движения складывались трудно. Это очевидно из следственных дел декабристов.[67] Об этом писали и польские и русские исследователи.[68]

Но Мицкевич, Малевский, Ежовский для Рылеева и А. Бестужева — «добрые и славные ребята», «по чувствам и образу мыслей они уже друзья».[69] Оба декабриста изучают в подлинниках польскую литературу, сочувствуют угнетенным польско-литовским крестьянам. В письме от 6 сентября 1821 г. А. Бестужев из «курной избы» мужиков-латышей сообщал Булгарину о их бедственной жизни. Здесь же он рассказывал о знакомстве с некоторыми польскими семьями, в одной из которых «нашел польскую библиотеку» и таким образом приобрел возможность читать

---

[66] См.: А. С. Грибоедов, его жизнь и гибель в воспоминаниях современников. Л., 1929, с. 68.

[67] См., например: Восстание декабристов. Материалы, т. 1. М., 1925, с. 35, 300; Восстание декабристов. Материалы, т. 4, с. 119, 165; Восстание декабристов. Материалы, т. 10. М., 1953, с. 78.

[68] См., например, указанные нами работы И. Лелевеля, а также И. К. Горского, С. С. Советова, С. Я. Борового, С. С. Ланды, С. Фишмана; кроме того: Володарчик Я. Связи Патриотического общества с декабристами в свете судебных актов сейма. — Slavia orientalis, Warszawa, 1959, № 1.

[69] Шегуров Н. Туманский и Мицкевич (1825). — Киевская старина, 1899, т. 64, кн. 3, март, отд. 1, с. 300.

в подлиннике Нарушевича, Немцевича, Красицкого.[70] Известно также, что о польской государственности, о будущих русско-польских границах наиболее прогрессивно мыслили Рылеев и Пестель.[71] Мицкевич в свою очередь до конца жизни высоко отзывался о своих русских друзьях А. Бестужеве и Рылееве, искренне почитал всех декабристов как людей нравственно чистых, благородных и самоотверженных.[72]

Конечно, в самом общем виде содержание той близости, которая существовала между автором «Горя от ума» и польскими изгнанниками, можно охарактеризовать бестужевско-рылеевскими словами «по чувствам и образу мыслей они уже друзья». Грибоедов — друг и, в основном, единомышленник декабристов. В той мере, в какой взгляды Мицкевича и его друзей приближались к идейной позиции декабристов или удалялись от нее, в той же мере они соответствовали или не соответствовали взглядам Грибоедова. Однако бестужевско-рылеевское определение не исчерпывает всех возможных нюансов идейной и особенно нравственно-психологической близости Грибоедова и польских изгнанников, не определяет ее специфики. Конечно, Грибоедов появлялся в обществе поляков не для того, чтобы решать какие бы то ни было общественно-политические вопросы. Польская колония играла в его жизни совсем иную роль; правда, смысл ее и значение, с его точки зрения, так или иначе обусловливались характером решения этих вопросов.

Есть все основания предполагать, тем более если Грибоедов познакомился с изгнанниками через Булгарина, встречался с ними в его доме, а это несомненно так, что он предстал перед ними как поляк по происхождению. Польское происхождение Грибоедова являлось для Булгарина непреложным фактом. В своих воспоминаниях он писал: «Род его ведет свое происхождение из Польши, от фамилии Грибовских, переселившихся в Россию, кажется, в начале царствования рода Романовых».[73] Эти и последующие, более подробные сведения о происхождении рода Грибоедовых, сообщаемые Булгариным, в основном совпадают с теми, которые содержатся в «Энциклопедическом лексиконе» 1838 г.[74] и «Русской родословной книге».[75]

Между тем мать писателя, Н. Ф. Грибоедова, о предках которой и сторонники польской версии обычно высказываются предположительно, происходила из старинного русского дворянского рода, как это еще в середине прошлого века документально

---

[70] Из архива Ф. В. Булгарина. (Письма к нему разных лиц). — Рус. старина, 1901, февраль, с. 394—395.

[71] См.: Ланда С. С. Мицкевич накануне восстания декабристов..., с. 160.

[72] См., например: Мицкевич А. Собр. соч., т. 4. М., 1954, с. 385, 388.

[73] А. С. Грибоедов, его жизнь и гибель в воспоминаниях современников, с. 9.

[74] См.: Энцикл. лексикон, посвященный его величеству государю императору Николаю Павловичу, т. 15. 1838, с. 131—133.

[75] См.: Русская родословная книга. СПб., 1873, с. 152.

доказал М. И. Семевский.[76] Что же касается С. И. Грибоедова, отца автора «Горя от ума», который, как известно, рано умер и никакой роли в воспитании и образовании сына не сыграл, то он действительно ведет свое происхождение от Яна Гржибовского, переселившегося в Россию в XVII в. Фамилия Грибоедов в данном случае является, видимо, весьма традиционной переделкой иностранной формы на русский лад.

Но дело, конечно, не в том, откуда вышел предок Грибоедова по отцовской линии в XVII в. Сам писатель обладал совершенно русским образом мыслей, о чем свидетельствуют и «Горе от ума», и многочисленные его высказывания и письма.

Однако версия о польском происхождении Грибоедова имеет для темы нашего исследования немаловажный смысл. Она, во-первых, объясняет в какой-то степени привязанность к нему Булгарина (подчеркиваем — в какой-то степени, — потому что Булгарин отнюдь не испытывал привязанности ко всем полякам: вспомним хотя бы виленских студентов, которых он не хотел у себя принимать) и, во-вторых, очевидно, объясняет то доверие к Грибоедову, которое возникло в среде изгнанников, потому что они, информированные Булгариным, тоже в польском происхождении Грибоедова были убеждены. Тем более, что Грибоедов, как это следует предполагать, владел польским языком. О владении польским свидетельствуют такие, например, строки в его письме к А. Н. Верстовскому периода работы над водевилем «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом»: «Да нельзя ли *бар и красавиц* приспособить к известной польской песне: *Обещала даць, С собой поиграць...*» (3, 152). Из свидетельства Булгарина следует, что Грибоедов около трех лет, с 1813 по осень 1815 г., служил в Польше и там «написал комедию „Молодые супруги“».[77] Этот же факт получил косвенное подтверждение в мемуарах Вяземского[78] и в романе В. С. Миклашевич «Село Михайловское, или Помещик XVIII столетия».

Один из героев романа, Валерий Рузин, реальным прототипом которого является молодой Грибоедов, по ходу развития действия рассказывает о себе, что в юности он служил в военной службе в Варшаве, вспоминает о некоторых своих приключениях, в реальность которых было бы трудно поверить в том случае, если бы герой не владел свободно польским языком.[79] А уметь

---

[76] См.: Несколько слов о фамилии Грибоедовых. Письмо к редактору журнала «Москвитянин» М. И. Семевского. — Москвитянин, 1856, т. 3, с. 318—319.

[77] Булгарин Ф. Воспоминание о незабвенном Александре Сергеевиче Грибоедове. — В кн.: А. С. Грибоедов, его жизнь и гибель в воспоминаниях современников, с. 10, 12.

[78] См.: Вяземский П. А. Дела иль пустяки давно минувших лет. — В кн.: А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929, с. 126.

[79] Подробнее о романе «Село Михайловское...» как материале для биографии Грибоедова см. в статье В. Э. Вацуро, помещенной в настоящем сборнике.

«по-польски говорить и писать свободно и правильно» — это верное средство сблизиться с поляками (согласно мнению Сенковского и Булгарина, записанному однажды И. Н. Лобойко).[80]

Но главное и не в польском языке. Сенковский тоже, конечно, владел польским, однако доверием не пользовался. Польское происхождение и польский язык — это только исходные элементы того доверия и взаимной приязни, которые возникли между Грибоедовым и поляками. В комплексе, определившем отношение круга польских изгнанников к Грибоедову, ведущую роль сыграли его достоинства как человека и писателя, автора комедии «Горе от ума».

Мицкевич, Малевский, Ежовский, Дашкевич и многие другие филоматы и филареты приехали в Петербург в ноябре 1824 г. Это было время, когда последняя редакция «Горя от ума», за исключением некоторых более поздних, в целом незначительных поправок, уже существовала. К этому же времени, к 15 января 1825 г., относятся рекомендательные письма Рылеева и А. Бестужева к поэту В. И. Туманскому в Одессу, куда ехали служить Мицкевич, Малевский, Ежовский. Меня в данном случае интересует письмо А. Бестужева в полном его контексте. «Рекомендую тебе Мицкевича, Малевского и Ежовского, — читаем здесь. — Первого ты знаешь по имени, а я ручаюсь за его душу и талант. Друг его Малевский тоже прекрасный малый. Познакомь их и наставь; да приласкай их бедных. Брата твоего недавно видел — все тот же. Здесь шумит и по достоинству Грибоедова комедия. Это диво, и он сам пресвежая душа».[81] Строки о Грибоедове и «Горе от ума» биографы Мицкевича обычно опускают, как видно полагая, что они не имеют отношения к полякам, т. е. не выражают их мнения о комедии. Но на эти строки в совокупности с другими обратила внимание М. В. Нечкина, правда вскользь, без цитации, в примечаниях к своей монографии «Грибоедов и декабристы». Именно они привели исследовательницу к мысли «о знакомстве Грибоедова с Мицкевичем».[82] Нам же представляется, что не только о знакомстве следует вести речь. И сообщение о шумном успехе комедии Грибоедова, и ее оценку нет никаких оснований относить только к кругу русских почитателей драматурга. Сочетая бестужевские аттестации — «ручаюсь за его душу и талант» (о Мицкевиче), «прекрасный малый» (о Малевском) — и рекомендацию Рылеева — «по чувствам и образу мыслей они уже друзья» — с оценкой комедии, мы имеем все основания сказать, что опальные поляки так же восхищались «Горем от ума», как и русские, будущие декабристы. Это тем более правомерно, что круг польских изгнанников, да и вся польская колония в целом, состояли если не из художников и литераторов, то во всяком слу-

---

[80] ИРЛИ, ф. 154, № 39, л. 19.
[81] Шегуров Н. Туманский и Мицкевич (1825), с. 300.
[82] Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы, с. 691.

чае из почитателей литературы и искусства. Комедия Грибоедова, приобретшая столь широкую популярность, притом принадлежавшая перу человека хорошо знакомого и даже близкого, не могла пройти мимо их внимания.

Более поздними подтверждениями успеха комедии в кругу поляков могут служить и такие факты. Н. К. Пиксанов, приводя данные о переводах «Горя от ума» за рубежом, отметил: «Из славянских стран наиболее значительный успех „Горе от ума" имело у поляков. Впервые отрывки из „Горя от ума" переведены по-польски в стихах в петербургском издании „Баламут", 1831, № 24—26».[83] Непосредственное обращение к журнальному тексту перевода открывает интересный факт о причастности к польскому сатирическому журналу «Balamut» О. И. Сенковского. Притом оказывается, что он был не только цензором, но и одно время редактором журнала (правда, недолго, но по некоторым данным, быть может, именно тогда, когда в журнале появились отрывки из «Горя от ума»).[84] Известно также, что 13 февраля 1831 г. Сенковский выступал в Главном управлении цензуры, ходатайствуя о публикации комедии Грибоедова. Он считал возможным напечатать текст полностью.[85] В декабре 1833 г., вскоре после выхода в свет первого печатного издания «Горя от ума», в книжном обозрении «Библиотеки для чтения» появился восторженный отзыв Сенковского о комедии.[86] Полагаем, что столь высокая и тонкая ее оценка (Ю. Н. Тынянов назвал «статью» Сенковского «замечательной»),[87] так же как и настойчивая пропаганда комедии О. Сенковским (т. е. *даже* Сенковским), — отзвук того успеха, которым пользовалось «Горе от ума» в польской колонии.

Но если в утверждении польской приязни к Грибоедову имели свое значение не только его происхождение, человеческое обаяние и музыкальные способности, но и в первую очередь его комедия, то это позволяет в какой-то мере решить вопрос о характере не только нравственно-психологической, но и идейной близости Грибоедова и польских изгнанников, в первую очередь Грибоедова и Мицкевича.

Письма автора «Горя от ума» свидетельствуют о том, что он был сторонником национальной независимости любого народа. Имеется также свидетельство, позволяющее считать Грибоедова сторонником независимости Польши. В письме к И. Ф. Паскевичу от 14 сентября 1828 г., отзываясь о политике «глупого министерства» иностранных дел Англии в отношении Ирландии, Грибоедов заметил: «А в Ирландию, до сих пор тихую и покорную, по-

---

[83] Пиксанов Н. К. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума», с. 323.

[84] См.: Осип Иванович Сенковский (Барон Брамбеус). Биографические записки его жены. СПб., 1858, с. 48—49; Каверин В. Барон Брамбеус. М., 1966.

[85] См.: Пиксанов Н. К. История текста «Горя от ума», с. 335.

[86] См.: Б-ка для чтения, 1834, т. 1, № 1, отд. 6, с. 43.

[87] Тынянов Ю. Н. Сюжет «Горя от ума». — В кн.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 349.

сылают войско, при появлении которого она, может быть, точно взбунтуется. Веллингтон еще прежде отзывался, что покорение сего острова никогда не было довершено. Чудесное правило, если б нам теперь уничтожить права Польши и ввести русский распорядок, или беспорядок, по Учреждению о губерниях».[88]

Таким образом, для Грибоедова право Польши на национальную независимость — вопрос бесспорный, а «Учреждение о губерниях» (закон по управлению на местах, вновь уточненный в 1828 г.) — «русский беспорядок».[89] Иначе говоря, управление на местах должно осуществляться по национальным обычаям этих мест.

Судьба поляков определенно напоминала судьбу реальных прототипов Чацкого, особенно на том ее этапе, который оказался за пределами комедии, и судьбу самого Чацкого, изгнанника в своем отечестве. Поэтому поляки не могли не расположить к себе автора «Горя от ума», создателя образа Чацкого, еще в конце 1824 г. И одновременно польские изгнанники, познакомившись с комедией, не могли не почувствовать своей близости к тому, кто обличал устами Чацкого российские порядки, кто создал столь близкий им образ изгнанника. Чацкий как изгнанник, во всяком случае до событий на Сенатской площади, видимо, был ближе Мицкевичу и его друзьям, чем даже декабристам. Поляки уже пережили то, что декабристам по сути еще только предстояло пережить после декабрьских событий.

Где бы ни появился талантливый, прогрессивно мыслящий, свободолюбиво настроенный человек в России 1820—1830-х годов, притом «не скрывающий своих прогрессивных взглядов и убеждений от окружающего общества», он неизбежно должен был прийти «в самое резкое столкновение» с этим обществом.[90]

Кроме того, позволим себе предположить, что А. Мицкевичу была близка и личная трагедия Чацкого. Напомним, что он приехал в Россию, только что пережив трагедию первой любви, измену любимой девушки Марыли Верещак, которая предпочла молодому поэту графа Путкамера.

Наконец, заметим и то, что сама фамилия главного героя «Горя от ума», звучащая на польский лад, могла импонировать друзьям Грибоедова из польской колонии, приближать к ним Чацкого, хотя автор «Горя от ума» в этом случае скорее всего действовал непреднамеренно.[91]

---

[88] Грибоедов А. С. Соч. в 2-х т., т. 2, с. 316.

[89] См.: Грибоедов А. С. Соч. Подгот. текста, предисл. и комм. В. Орлова. М., 1953, с. 720.

[90] Петров Н. «Горе от ума», комедия А. С. Грибоедова. Пособие при изучении русской словесности. Одесса, 1910, с. 41. О близости переживаний Чацкого современникам см. также: Гладыш И. А., Динесман Т. Г. «Горе от ума». Страницы истории. М., 1971.

[91] Известен, например, Тадеуш Чацкий, видный либеральный общественный деятель Польши на ниве народного просвещения. Задумываясь, видимо, над происхождением антропонима Чацкий, личностью Тадеуша Чац-

Но в характере Чацкого, согласно мнению исследователей, отразились черты личности самого Грибоедова. Следовательно, близость полякам-изгнанникам образа Чацкого означает их близость Грибоедову.

Итак, для автора «Горя от ума» поляки-изгнанники были той средой, в которой он находил идейное и нравственно-психологическое взаимопонимание. Не с Булгариным и ближайшими членами его семьи «просиживал» Грибоедов «по восьми часов сряду», а в обществе оппозиционно настроенной, талантливой польской молодежи, воодушевляемой вдохновенным Мицкевичем.

В 1827—1828 гг., после событий на Сенатской площади, это стало особенно важно и ценно для писателя. Ни царские «милости», ни «павлинье оперенье» посланника, как это давно известно, его не радовали. Декабристская среда к тому времени перестала существовать.

Соотнесение личности Грибоедова и содержания его комедии с жизнью и судьбой польских изгнанников расширяет наши представления об идейной сфере «Горя от ума», которую привыкли соотносить только с идейным комплексом декабризма.

кого интересовался Н. К. Пиксанов. В его архиве находим такую запись: «Чацкий (Тадеуш Czacki — польский ученый и общественный деятель, 1765—1813)», далее ссылка на соответствующий том Энциклопедического словаря Брокгауза—Ефрона и слово: «Библ‹иография›!» Однако последняя составлена не была. Сведения о Т. Чацком имеются в кн.: **Погодин А.** Виленский учебный округ. 1803—1831. СПб., 1901, с. XVI—XXVII.

В. Э. ВАЦУРО

Грибоедов в романе В. С. Миклашевич «Село Михайловское»

1

Роман Варвары Семеновны Миклашевич (1772?—1846) «Село Михайловское, или Помещик XVIII столетия» хорошо известен биографам Грибоедова, которые уже в начале XX в. знали, что Грибоедов послужил в нем прототипом одного из главных героев. В литературе о Грибоедове об этом упоминается постоянно, — однако лишь в общей форме; вопрос о мере аутентичности героя (молодого Рузина) и его прототипа Грибоедова, о точках их сближения и расхождения не ставился, — быть может, потому, что казался самоочевидным. Между тем он не столь уж ясен, и новое обращение к нему тем более целесообразно, что от решения его в известной мере зависит оценка романа как источника для биографии Грибоедова.

Жизнь В. С. Миклашевич освещена более или менее подробно в нескольких специальных статьях,[1] и здесь нет необходимости заново напоминать ее читателю во всех подробностях; достаточно лишь обозначить ее основные вехи, сообщая попутно неизвестные или незамеченные дополнительные данные. Дочь пензенского помещика Смагина, жена губернского чиновника, поляка по происхождению, служившего 47 лет в Польше и центральной России, она впервые появляется перед нами в 1790-х годах, в Пензе, в обществе кн. И. М. Долгорукова, вице-губернатора и поэта с репутацией «якобинца». Пренебрегая общественным мнением, молодая дама ездит с визитами к опальному и оставленному всеми чиновнику. В годы павловского царствования такие визиты могли

---

[1] Статьи эти лишь отчасти перекрывают друг друга. Приведем перечень основных из них: Грибоедов А. С. Полн. собр. соч., т. 1. СПб., 1889, с. 407—408 (сводка данных в именном указателе, составленная И. А. Шляпкиным, в том числе по устным рассказам П. П. Жандр); Данилов И. Забытая писательница. — Ист. вестн., 1900, № 7 (перепечатано в кн.: Миклашевич В. С. Село Михайловское. Роман в 4-х ч. СПб., 1908, с. 1—24); Бобров Е. А. Пушкин и В. С. Миклашевич. — В кн.: Сборник Учено-литературного общества при имп. Юрьевском университете, вып. 3. Юрьев, 1908, с. 98—108; Пиксанов Н. К. Грибоедов и А. А. Жандр. — В кн.: Горе от ума. Комедия А. С. Грибоедова. Текст Жандровской рукописи... Ред., введ. и примеч. Н. К. Пиксанова. М., 1912, с. III—XXVI; Попова О. И. А. С. Грибоедов. Четыре письма. — В кн.: Звенья, т. 1. М.—Л., 1932, с. 17—28.

иметь самые неблагоприятные последствия, и Долгоруков вполне оценил самоотверженность «романтической» женщины, посвятив ей несколько благодарных строк в «Капище моего сердца». Вскоре Миклашевич и сама испытала превратности судьбы, постигавшие служащих чиновников при Павле: муж ее был арестован, провел некоторое время в заключении, затем, прощенный императором, получил назначение в станицу Михайловскую, на Дону. Это было в 1800 г.; беременная жена последовала за ним и в пути родила ребенка. Все эти впечатления так или иначе отразятся затем в ее романе, имеющем и автобиографическую основу: по позднейшим рассказам А. А. Жандра, в Оленьке Пениной она изобразила свою молодость; добавим к этому, что муж Оленьки Заринский, при всех отличиях его от Антона Осиповича Миклашевича, был также арестован в начале царствования Павла; впрочем, как мы увидим далее, на ранние впечатления затем наложились и более поздние переживания уже стареющей Миклашевич.

Биографы романистки не упоминали о том, что уже в начале XIX в. она писала стихи. Между тем весьма вероятно, что в общество кн. Долгорукова ее привело не только сочувствие или интерес к самой личности князя, но и тяготение к интеллектуальной и литературной атмосфере. Образцы ее поэтического творчества сохранились в бумагах Державина; здесь мы находим обращенное к Державину послание за ее полной подписью и довольно традиционную оду, анонимную, но, насколько можно судить, написанную тем же самым почерком, что и послание. Ода датируется довольно точно: она написана на день рождения великой княжны Елизаветы Александровны (3 ноября 1806 г.), — на ту же тему, что и собственная ода Державина. В самих стихах, не слишком умелых, ощущается подражание Державину:

Веселися, Росс любезный,
Нектар сердца раствори;
Улыбнулся круг надзвездный
Щастью нашему — воззри!
Сам Творец на нас взирает
И с небес благословляет
Вседержавною рукой.
Там виссон его порфирный
Распростерт в стране эфирной,
В сводах тверди голубой! [2]

Можно думать, что Миклашевич прислала Державину свои стихи, и патриарх русской поэзии ответил ей похвальным посланием. Текст его в настоящее время неизвестен; мы можем судить о нем лишь по новому посланию Миклашевич, уже непосредственно обращенному к Державину; оно находится в том же переплете из державинского архива и носит название «Глас сердца»:

Петь Державина сбиралась,
Несмотря на слабость сил, —
Еще ж лира не взыгралась;
Но глас сердца все затмил.
Велик, нежен, всем любезен
Ты, почтенный человек!
Труд мой был не бесполезен —
Сафою меня нарек.

---

[2] ГПБ, арх. Державина, т. 29, л. 62 об.

И своим небесным даром
Негу на сердце излил;
Что столь слабую с Пиндаром,
Не запнувшись, соравнил.
С кем же я тебя сравняю?
Гений лестнейших даров!

С пламенем души желаю —
В том я шлюсь на всех богов,
Чтоб ты был мне Аполлоном,
Меня чтил чтобы своей;
Твое слово чтоб законом
Было для души моей!!![3]

К сожалению, этим исчерпываются сведения о литературных связях Миклашевич с Державиным. Может быть, они оказались попросту прерваны: Миклашевич в это время постигает полоса семейных несчастий. В 1808 г. она теряет восьмилетнего сына, затем мужа и остается совершенно без средств. В это время на помощь к ней приходит А. А. Жандр, знакомый с семьей Миклашевичей. При каких обстоятельствах произошло это знакомство, мы не знаем; по преданиям, Миклашевич поддержал Жандра в трудный момент начала его служебной карьеры; по рассказам воспитанницы Миклашевич, будущей жены Жандра, последний бывал в доме и «сошелся с В. С.». «Муж сказал А. А.: „Я видел ваши благородные правила, я знаю, что вы не оставите жены моей“. В СПб. они впоследствии обвенчались. Еще раньше познакомились с А. С. Грибоедовым и А. И. Одоевским».[4] Все эти рассказы, к сожалению, совершенно лишены хронологической определенности, которая для нас важна; в 1825 г. Миклашевич сообщала В. В. Левашову, что покойный муж поручил Жандру заботу о ней, и «десятый год» он составляет для нее «единственное утешение».[5] Тем самым начало совместной жизни ее с Жандром относится как будто к 1816 г. Жандр в это время — титулярный советник со скромным жалованьем. Вероятно, в это время они еще не повенчаны. Петербургское общество молчаливо признало их связь, и они получили возможность выезжать и принимать у себя, но, по-видимому, это произошло позже. Еще 5 сентября 1818 г. Грибоедов сообщал Бегичеву, что Жандр в Москве «спасается где-то с Варварой Семеновной» (3, 132); может быть, в этих словах есть намек на неустроенное и даже несколько двусмысленное положение семьи. Грибоедов к этому времени говорит о Миклашевич как о хорошо знакомом человеке, но другие петербургские знакомые Жандра, за исключением самых близких, узнают ее позже. П. П. Татаринов, сослуживец Жандра, впервые упоминает о ней в письме к Н. И. Бахтину 21 сентября/3 октября 1823 г.: «Жандр получил Анну 2 ст<епени> и оной доволен; я был так неучтив, что не поздравил его. Сидевшая с ним дама пожилых лет очень интересовалась знать, где вы и здоровы ли вы? Она выговаривала ему, что он не пишет к вам. Давно ли вы стали опасным отцветшим красавицам? Этого достоинства я за вами не знал».[6] Татаринов не знает еще даже имени «пожилой

---

[3] Там же, л. 100.
[4] Грибоедов А. С. Полн. собр. соч., т. 1, с. 407.
[5] Звенья, т. 1, с. 92.
[6] ГПБ, ф. 682 (Н. Н. Селифонтова), к. III—VI, «ж».

дамы»; до него не дошли никакие петербургские слухи. После месяцев, а может быть и лет замкнутой жизни, после болезни, уложившей Миклашевич в постель на полгода в 1821 г.,[7] она, видимо, только теперь начинает выезжать в свет в сопровождении Жандра. В 1824 г. она вновь выходит на литературную арену, переведя с французского комедии «Спальня, или Полчаса из жизни герцога Ришелье» и «Завещание, или Кто кого перехитрил» Мариво и Лесажа. Следующий, 1825 год принес ей новые несчастья: после восстания 14 декабря она пытается спасти А. И. Одоевского, приютив его у себя и дав ему платье для побега; арест Одоевского повлек за собою привлечение к следствию Жандра, и Миклашевич становится перед лицом угрожающей полной катастрофы. Жандр был вскоре освобожден, но с Кавказа привезли арестованного Грибоедова; вслед за тем был казнен знакомый ей Рылеев. Переживания этих месяцев запомнились ей надолго; официальные власти знали о резко недоброжелательном отношении к правительству «старой карги Миклашевич», которая «своим змеиным языком» распускала «слухи» о собраниях у вдовы Рылеева.[8] Литературно-общественный круг, к которому она была близка, оказался рассеянным; из него были вырваны Катенин и Грибоедов, лишь изредка наезжавшие в Петербург, Одоевский и Кюхельбекер, наконец, Рылеев. Оставались Шаховской и Жандр; оставались те немногие литераторы, с которыми Грибоедов успел сблизить или просто познакомить жандровский кружок. В числе этих последних был Булгарин. В августе 1826 г., сразу после отъезда Грибоедова, он начинает хлопоты за общую знакомую, которой грозит совершенная нищета. Он приводит в движение свои связи; он пользуется знакомством со статс-секретарем у комиссии принятия прошений и членом комиссии прошений комитета поощрения заслуженных гражданских чиновников Н. М. Лонгиновым, чтобы дать скорейший ход просьбе Миклашевич о пенсии (см.: Приложения, № 2). Нет сомнения, что он выполняет просьбу Грибоедова. П. П. Татаринов оставил нам свидетельство о связях Миклашевич и Жандра с Булгариным; он писал Н. И. Бахтину 22 июня 1828 г.: «Жандр таскается с Булгариным, часто о вас вспоминает и приглашает меня к себе, в чем подкрепляла его и тетка. Не на нее ли глядя выдумали французы: „laide comme le pêche mortel“».[9] Жандра Булгарину тоже настойчиво рекомендовал Грибоедов: «Поощряй, пришпоривай его».[10] В 1828 г. Миклашевич начинает писать свой роман, и Грибоедов выслушивает первые главы, а в 1830 г. Греч и Булгарин печатают эти главы в своем «Сыне отечества». Греч же стал издателем и

[7] Ср. в ее письме к В. В. Левашову 30 февраля 1825 г.: «...назад четыре года была больна, неподвижна пять месяцев» (Звенья, т. 1, с. 22).

[8] Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. Изд. 3-е, М., 1977, с. 166.

[9] ГПБ, ф. 682 (Н. Н. Селифонтова), к. III—VI, «ж». — Перевод: «безобразна, как смертный грех» (*франц.*).

[10] Грибоедов А. С. Соч. М., 1956, с. 610.

автором предисловия к роману, когда наконец «Село Михайловское» прошло через цензуру в 1864—1865 гг. Но до этого времени роману предстояло испытать длительные мытарства; он был закончен в 1836 г., взят для прочтения Пушкиным, после гибели поэта извлечен В. А. Жуковским из запечатанного кабинета и возвращен сочинительнице. Жуковский советовал преподнести роман наследнику и хотел хлопотать о печатании, но цензура решительно воспротивилась. Память П. П. Порецкой, будущей жены Жандра, сохранила эпизоды резкого (быть может, преувеличенно резкого) разговора Миклашевич и цензора А. В. Никитенко. Рассказы мемуаристки успел записать И. А. Шляпкин для своего издания сочинений Грибоедова; в архиве Н. К. Пиксанова сохранились черновые записи этих воспоминаний, набросанные карандашом на оборотной стороне переплета и последней странице тетради, содержавшей список «Горя от ума» с неизданным еще тогда предисловием Д. А. Смирнова.[11] Среди этих заметок мы встречаем некоторые неиспользованные Шляпкиным; они дают несколько мелких, но небезынтересных фактов для биографии Миклашевич и истории ее романа. «Варвара Семеновна Миклашевич, урожд. Смагина, — гласит одна из записей, — пораженная катарактом, писала ночью, а днем выезжала». Несколько иначе, чем в печатном тексте, сформулированы претензии Никитенко: «Заключаю, что вы намекали на Н‹иколая› I. В помещике рисуете государя. (Желчь после 14 дек. 1825)».[12] Здесь интересна конкретизация аллюзии: «намек» усматривался в самом образе самовластного и преступного помещика, развратника и убийцы. Если такого замысла у Миклашевич и не было, то репутацию ее подобное восприятие рисовало достаточно красноречиво.

Дальнейшая судьба романа отчасти восстанавливается по делам цензурного ведомства. Первое запрещение, по-видимому, постигло его в начале 1841 г. Миклашевич не согласилась с цензорами и сделала новую попытку провести роман в печать; 21 февраля этого года некая полковница Газенкампф, «имевшая жительство» «на Невском проспекте, в доме купца Громова», подала прошение в Главное управление цензуры с просьбой о разрешении цензурных затруднений. 18 марта рукопись вновь была отправлена на цензурование, на этот раз П. А. Корсакову, и 10 июня Петербургский цензурный комитет дал о романе развернутое заключение, отметив его художественные достоинства и, возможно, реальную основу, но признав его совершенную бесцензурность. Это весьма выразительное заключение (см.: Приложения, № 3) решило дело; 8 июля, согласно с мнением комитета, Главное управление цензуры окончательно запретило роман. Еще в 1842 г. М. Ю. Виельгорский просил Никитенко смягчить свои требова-

---

[11] ИРЛИ, ф. 496, оп. 2, № 45.

[12] Ср. в печатном тексте: «Заключаю, что вы намекаете на государя самовластного, у вас желчь накипела после 14 декабря» (Грибоедов А. С. Полн. собр. соч., т. 1, с. 403).

ния, но цензор вынужден был отказать. В том же году редактор «Маяка», известный С. О. Бурачек, пытался напечатать этот роман в своем журнале, но его уличили «в плутовстве» и пресекли попытку.[13]

Миклашевич умерла в 1846 г.; после смерти ее роман перешел по наследству к ее воспитаннице, и только в 1864—1865 гг., как уже было сказано, вышел отдельным изданием. Сохранились два списка романа; один из них, тщательно переплетенный и переписанный, может быть, действительно, готовился в качестве подносного (до нас он дошел без последней книги); второй, носящий на себе следы стилистической и цензурной правки, является наборной рукописью.[14] Сравнение списков с печатным текстом позволяет сделать некоторые дополнительные наблюдения; впрочем, правка в нем не слишком существенна и не меняет в целом читательского представления о книге. Роман Миклашевич был переиздан еще раз в 1908 г. И. Даниловым с предисловием, основанным на очень ценных письмах А. А. Жандра, бывших в руках у Данилова и до нашего времени не дошедших (к сожалению, Данилов не дал даже элементарного их описания); самый же текст этого издания есть откровенная коммерческая спекуляция, почти беспрецедентная даже для того времени.[15]

2

О реальной основе романа Миклашевич впервые намеком сказал Н. И. Греч в своем предисловии к изданию «Села Михайловского» 1864—1865 гг. «Истинное происшествие, случившееся в осьмидесятых и девяностых годах минувшего столетия в одной из низовых губерний», явилось, согласно Гречу, «содержанием повести».[16] Подлинность описываемых событий подтвердила затем и П. П. Жандр, добавившая, что действие происходит в Пензенской, Тамбовской и Нижегородской губерниях.[17] Топографиче-

---

[13] ЦГИА, ф. 772, оп. 1, № 1417; Никитенко А. В. Дневник в 3-х т., т. 1. [М.], 1955, с. 243, 264.

[14] ГПБ, FXV.82(1—4); Q, XV.169(1—6).

[15] См.: Миклашевич В. С. Село Михайловское. Роман в 4-х ч. СПб., 1908. — В книге не только сокращено название романа; произвольные купюры (в том числе важнейших мест) сделаны в тексте глав; главы переставлены местами и снабжены редакторскими заголовками; устранены «запутанности и темные места» в соответствии с эстетическими представлениями редактора. Пользоваться этой переделкой в духе бульварной романистики конца XIX в. ни в каких целях невозможно.

[16] Село Михайловское, или Помещик XVIII столетия. Роман в 4-х ч. Соч. В. С. М. . .ой. СПб., 1864—1865, с. 1. — Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием в скобках части и страницы.

[17] См.: Грибоедов А. С. Полн. собр. соч., т. 1, с. 408. В заметках на рукописи И. А. Шляпкина сказано: «Все лица действит‹ельные›. Помещ‹ики› Тамбовс‹кой›, Нижегородс‹кой› и *Пензенской* ‹губерний›» (ИРЛИ, ф. 496, оп. 2, № 45). Подчеркивание обозначает, конечно, основное топографическое приурочение романа.

ские реалии в наборной рукописи были названы прямо и зашифрованы только в печатном тексте; большое место в романе занимает описание Саровской пустыни. Наиболее полные сведения о бытовой основе сюжета мы находим в письме А. А. Жандра, бывшем в руках И. Данилова. Жандр свидетельствовал, что Миклашевич изобразила «злодейства, действительно совершенные богатым, необузданным в страстях помещиком. Сочинительница не выдумывала ничего: в ее книге нет ни одного лица, которое не жило во время происшествия и не действовало бы так, как она его описала».[18] По его словам, старожилы узнавали каждое лицо романа. В Пенине был изображен Панов, соблазнивший свою племянницу, убивший ее и скрывший труп; его затем судили, наказали кнутом и сослали в Сибирь. В дочери Пенина — Оленьке — Миклашевич описывала свою собственную молодость. В княжне Эмировой узнавали княжну С. И. Дивлеткильдееву; по рассказу Жандра, заставшего ее уже монахиней, причиной пострижения ее (как и в романе) была религиозная экзальтированность матери, усилившаяся в княжне до фанатизма. П. П. Жандр передавала Данилову, что «затворник Феодор» также существовал в действительности: это был богатый дворянин из рода Ушаковых, имевший несчастье привлечь к себе слишком благосклонное внимание императрицы Екатерины II; не желая стать фаворитом, он постригся в монахи, и этой предысторией объясняются его загадочные слова: «...миновал усеянную цветами пропасть» (2, 169).[19]

Время действия романа определяется довольно точно по прямым указаниям в тексте. Глава IX третьей части оканчивается известием о смерти Екатерины II — 17 ноября 1796 г., глава XII четвертой части начинается датой: 11 июля 1803 г.[20] В этих временны́х рамках действуют и молодые герои романа, принадлежащие уже к XIX столетию: Заринский, Ильменев («декабристы») и молодой Рузин (Грибоедов). Все они в той или иной мере связаны с масонскими обществами, — и в этом, по указанию Жандра, заключается аллюзия. «Они сочинительницею перенесены в прежнее время и представлены тогдашними масонами. Они, не жалея себя, шли против власти губернатора. Это еще ничего. Во время царствования императора Павла они не боялись ни ссылки, ни истязаний и подвергались всему этому за угнетенное человечество. Вот истинный их характер. В конце XVIII века были в России такие люди, предшественники новых деятелей, и это в романе очень интересно в историческом отношении».[21]

---

18 Данилов И. Забытая писательница. — В кн.: Миклашевич В. С. Село Михайловское, с. 12.

19 Там же, с. 21—23.

20 Все действие романа занимает около шести или семи лет. В первой главе сообщается об ожидаемом приезде в Михайловское Ольги, дочери Пенина (ч. 1, с. 8); в момент приезда Ольге около шестнадцати лет (1, 161); в конце романа ей двадцать два года (4, 159).

21 Данилов И. Забытая писательница, с. 11.

О «фармазонской секте» «в Питере», с «главным натером» в Москве говорят в романе Подшивалкин и Пенин (2, 133—135); несомненно, речь идет о новиковском круге, спроецированном на декабристское движение. Первое их «правило» — «равенство между всеми» — таково мнение «фамусовского» лагеря. Прямых намеков на политическую деятельность Ильменева и Заринского в печатном тексте романа, естественно, нет; их сфера — практическая филантропия, «благотворение», что было характерно и для масонов, и, например, для программы Союза благоденствия. Впрочем, одна характерная черта, кажется, сближает молодых героев романа с деятелями тайных обществ 1820-х годов: Ильменев, подобно Рылееву, служит в уголовной палате; он сумел найти поддержку в председателе («армейском полковнике почтенного вида» — 1, 131) и судит по новым правилам, приводящим в негодование приказных прежнего толка: «...разбери у него все, да узнай: отчего-де бежал (речь идет о бежавшем крепостном, — *В. В.*); не было ли притеснений от помещика; а потом обсуши да ободри *беглеца* из человеколюбия» (2, 13). Эта совершенно целенаправленная защита крестьянских интересов, хорошо известная по биографии Рылеева, создает в конце концов Ильменеву «рылеевскую» же репутацию «защитника всех страждущих» (2, 242). Если добавить к этому некоторые черты общественного и личного поведения молодого человека декабристской ориентации — независимость перед богатыми и знатными, особую мягкость в обращении с солдатами и крестьянами, пылкий протест против социального угнетения, — то этими общими чертами «декабризм» Заринского и Ильменева почти исчерпывается.

Аллюзионные начала в романе следует искать вовсе не в портретных или биографических чертах главных героев. Равным образом и Пенин отнюдь не является «замаскированным» Николаем I, как, согласно легенде (вряд ли достоверной), предполагал Никитенко. Аллюзии в «Селе Михайловском» сосредоточиваются в побочных эпизодах. Один из них весьма любопытен: это сцена прощания добродетельного священника, навлекшего на себя гнев помещика, со своей молодой женой и маленькой дочерью. Последние слова его перед разлукой — по существу предсмертное напутствие: «Ты была для меня единственною отрадою во всех скорбях, которые чистая и простая душа твоя постигнуть не умела. Да сохранит тебя Судия праведный и подкрепит за твою невинность! Молись за меня, мой друг! Береги наших младенцев, утешайся ими и прости в них отца, нанесшего тебе столько горестей <...> Бесценный мой друг Настенька! Вспомни, что ты воспитана в законе и, хотя молода, должна быть примером твердости...» (3, 187).[22] Есть основания видеть здесь свободную парафразу предсмертного письма Рылеева, распространившегося

---

[22] Цитируем по рукописи: ГПБ, F XV.82 (3), с. 350—351.

после казни декабристов в огромном числе списков. «Мой милый друг, предайся и ты воле всемогущего, и он утешит тебя, — писал Рылеев. — За душу мою молись богу <...> Ради бога, не предавайся отчаянию, ищи утешения в религии <...> Ты, мой милый, мой добрый и неоцененный друг, ощастливила меня в продолжении восьми лет».[23] Здесь сходны и ситуация, и общая тональность, и даже лексический строй. Совпадают и мелкие детали. Вспомним, что маленькую дочь Рылеева звали также Настенька; имя ее дважды названо в рылеевском письме. Совпадение могло бы показаться случайным, если бы не одна странная, на первый взгляд, описка в имени отца Настеньки, михайловского священника, погибшего в борьбе с деспотизмом помещика Пенина. «То-то была святая душенька, — говорят о нем. — <...> Схватили да помчали бог весть куда, и где скончался — мы не ведаем» (2, 44). Его звали Лаврентий Гурович, и дочь его всюду именуется соответственно Настасьей Лаврентьевной. Однако как раз в этом, очень важном месте он назван *Кондратием* Гуровичем. Может быть, это даже не описка, а недосмотр: оставшийся невыправленным ранний вариант, где дочь погибшего за правое дело носила имя дочери Рылеева — Настасья Кондратьевна. Круг «рылеевских» ассоциаций, на наш взгляд, здесь несомненен, особенно если вспомнить упомянутое уже донесение фон Фока о собраниях у вдовы Рылеева, к которым какое-то отношение имела и Миклашевич.

Все эти ассоциативные ходы в романе значительно осложняют вопрос о его прототипах. Несомненно одно: реальные происшествия и подлинные биографии предстают в «Селе Михайловском» в трансформированном виде; они подчинены литературному заданию и каждый раз требуют выяснения и обоснования. Даже если прямое отождествление Заринского с Одоевским или Ильменева с Рылеевым восходит к современным свидетельствам, к нему нужно отнестись осторожно: возможность аберрации, ложного или слишком поспешного «узнавания» здесь слишком велика, и как раз современники более потомков склонны были впадать в эту ошибку. Именно современники Грибоедова наперебой узнавали в персонажах «Горя от ума» то одно, то другое знакомое лицо. Это было совершенно естественно в эпоху широкого распространения «портретов», очень часто памфлетных, и самому Грибоедову и ближайшим его друзьям приходилось протестовать и доказывать, что в комедии нет «карикатур». Одного имени Заринского — Александр Иванович — было достаточно, чтобы связать его с Одоевским и пренебречь различиями между прототипом и художественным образом. Нам важно установить принципы работы романистки с подлинным материалом, чтобы учесть их при рассмотрении фигуры Рузина—Грибоедова, — персонажа, в наибольшей мере приближенного к своему конкретному прототипу.

---

[23] Рылеев К. Ф. Полн. собр. соч. М.—Л., 1934, с. 518—519.

В этой связи необходимо еще одно замечание — об общих жанровых и структурных принципах романа, в значительной мере предопределяющих литературное поведение действующих лиц.

«Село Михайловское» принадлежит к типу романа тайн. То, что казалось неясностями и сюжетными неувязками И. Данилову, «исправившему» роман в издании 1908 г., было его органической особенностью. Это почувствовал Пушкин — один из первых читателей романа; он говорил Жандру: «Как все это увлекательно. Но как до сих пор decousu! Как-то она сведет концы?» — и, убедившись в точности ведения сюжета, заметил: «. . . удивляюсь, как все, что мне казалось decousu, у нее прекрасно разъяснилось и как интерес всей книги до самого конца увлекателен».[24] Совершенно таким же образом воспринимал роман В. А. Жуковский; очень выразительный диалог его с Миклашевич в черновых записях на шляпкинской рукописи не попал в печатный текст, так как показался И. А. Шляпкину малоинтересным: «В. А. Ж<уковский> велел распечатывать каб<инет>, и В. А. Ж<уковский> привез рукопись к В. С. М<иклашевич>. Дайте ее прочесть. В. С. дава<ла> по одной части. Если вы понимаете, то завтра. В. А. экзаменовался по 1 части. Я не могу сразу понять. Думаешь, конец. Сразу нельзя. 3 раза читал».[25] Все эти реплики становятся совершенно понятными при обращении к тексту романа: первая его часть содержит тайну, разъясняемую постепенно в ходе сюжета, когда вводятся новые действующие лица и проясняются скрытые родственные связи. Самый сюжет усложнен, и роман действительно требует неоднократного чтения; прочитанная отдельно, первая часть «decousu» (по словам Пушкина) и «непонятна»; Миклашевич, конечно, нарочно проверяла на Жуковском действие литературного приема. В бытовых и исторических романах 1830-х годов такое построение довольно обычно; так, между прочим, организован и роман Булгарина «Записки Чухина» (1835), где тоже действует Грибоедов.

Молодой Рузин введен в эту систему таинственных и не проясненных вначале связей. Он появляется в «Селе Михайловском» как сын женоподобного сибарита Михаила Захаровича Рузина, назначенного губернатором в уездный город, и его жены — пожилой молодящейся матроны, чье богатство составило фортуну ее супруга. Изображение этого семейства важно для уяснения социальных концепций романа, но к биографии Грибоедова оно отношения не имеет. Мы ограничимся лишь несколькими замечаниями. Семья Рузиных — результат социального распада; как выясняется в ходе романа, жена принадлежит к роду мелкопоместных князей Килькиных; ее полунищий отец, искусно воспользовавшись благоприятным случаем, награбил огромное состояние; дочь, живя свободно, умудрилась его спустить и, как можно су-

---

[24] Данилов И. Забытая писательница, с. 4.
[25] ИРЛИ, ф. 496, оп. 2, № 45.

дить по намекам других персонажей, фактически пошла на содержание к своему родственнику, вернее, свойственнику, «дядюшке», бывшему крепостному Килькиных, стяжавшему свои богатства и титул также противозаконными путями. Родственные альянсы титулованных особ и рвущихся на социальные вершины предпринимателей из низов, обычно с уголовным прошлым, — очень характерный мотив антидворянской литературы 1830-х годов (его мы находим, например, у того же Булгарина). У княжны был внебрачный ребенок от Пенина. Ребенок этот и есть ближайшим образом интересующий нас Валерий Рузин. Для прикрытия «греха» княжну спешно выдают замуж за постоянного посетителя Килькиных — бедного Михаила Рузина, который, впрочем, также не безгрешен и, став семейным человеком, дает волю своему женолюбию. У него также есть побочный сын от графини Миневской; сын этот, Петр, под именем Кузьмы, был продан в рекруты и попал затем в крепостные Пенина (4, 55—56). Все это объясняет систему отношений Рузина с его родней: мать любит сына, отец испытывает к нему неприязнь, как к чужому; Валерий привязан к матери и платит отцу недоброжелательной холодностью. Наряду с этими совершенно понятными взаимоотношениями выстраивается и иная линия: неосознаваемого, но предчувствуемого фактического родства, внешне выражающегося в чертах фамильного сходства и в тяготении друг к другу родных по крови. Странное влечение друг к другу испытывают Рузин и подлинный его отец — преступник Пенин (3, 163—168); между Рузиным и Оленькой Пениной с первого знакомства устанавливаются нежные отношения брата и сестры. У них «совершенно одинаковое выражение» глаз (2, 182); Ольга видит Валерия во сне и радуется ему как брату. «Да уж и впрямь, что можно почесть за братца, — говорит старая нянька, — он на тебя из личика-то больно всхож» (2, 183). «Я Рузина полюбила как родного моего брата», — говорит Оленька в другом месте (2, 213). Все это принадлежит литературному методу и жанровой традиции семейного «романа тайн» с его снами, предчувствиями, узнаваньями по портрету и т. д. — и искать здесь реальных обстоятельств жизни Грибоедова в родительском доме было бы совершенно бесплодно.

3

Если, однако, в чете Рузиных мы не можем усматривать С. И. и Н. Ф. Грибоедовых и равным образом должны признать, что биография Рузина в романе далеко не во всем соотносится с биографией молодого Грибоедова, то это не лишает нас права искать здесь аналогий и точек схождения. На литературную канву наложились реальные ситуации, как фактические, так и психологические. Любовь к сыну Пелагеи Матвеевны Рузиной, где парадоксально сочетаются самоотверженная материнская нежность и капризный эгоизм; сыновняя привязанность к ней Ру-

зина, не ослабевающая, несмотря на полную противоположность жизненных принципов, — все это находит себе параллель во взаимоотношениях Грибоедова с матерью. Эту психологическую ситуацию Миклашевич знала по общению с Грибоедовым; знала она и об упреках в «неосновательности», которые адресовала сыну Настасья Федоровна; Рузина мать также считает «ветреником».[26] Самое положение Рузина и Грибоедова оказывается сходным: молодой офицер (корнет), только что вышедший из службы (Грибоедов) или готовящийся ее покинуть (Рузин).

С еще большей степенью вероятности мы должны предполагать реальную основу в описании «проказ» Рузина.

Эти польские эпизоды биографии героя довольно близко подходят к тому, что мы знаем о пребывании в Польше Грибоедова и что рассказывали Д. А. Смирнову Бегичев и Жандр. До нас дошло несколько анекдотов, — истории о том, как Грибоедов играл «Камаринскую» на органе во время службы в брест-литовском католическом монастыре, как он вместе с Бегичевым въехал верхами на бал на второй этаж, и т. д. Слухи о гусарских проделках Грибоедова, по свидетельству Д. И. Завалишина, ходили во множестве; в Петербурге он стяжал себе славу «отчаянного и счастливого волокиты», «гонявшегося даже и за чужими женами».[27] Нечто подобное рассказывает о себе Рузин: однажды он дрался на шпагах с «плешивым бароном, „стариком лет в сорок“». Ссора произошла в театре из-за того, что Рузину «вздумалось изъявить восторг» «на его плешивой голове» — и «рукоплескания партера и хохот райка» потом «несколько минут раздавались по всему театру» (3, 227—228). Этот эпизод входит в число довольно многочисленных анекдотов о театральных проказах, в том числе и грибоедовских;[28] такие же анекдоты существуют и о Пушкине, причем некоторые из них довольно близки рассказанному в романе.[29] Вместе с тем Миклашевич имела в виду совершенно определенный случай, который она прямо относила к Грибоедову, — и сцена ее романа в этом смысле близка к мемуарному свидетель-

---

[26] См. письмо Грибоедова к С. Н. Бегичеву 1816 г., где Грибоедов жалуется, что перед матерью «обязан казаться основательным» (Грибоедов А. С. Соч., с. 523). Не является ли дальним отзвуком реальных впечатлений и фигура сводного брата — слуги (Кузьмы)? В цитированных нами заметках на списке «Горя от ума» есть запись: «Сашка, сын кормилицы. Лакей Гриб‹оедова›» (ИРЛИ, ф. 496, оп. 2, № 45), где прямо утверждается, таким образом, что А. Грибов был молочным братом Грибоедова.

[27] Смирнов Д. А. А. С. Грибоедов. Биографические известия о Грибоедове. — Беседы в О-ве любителей рос. словесности при Моск. ун-те, 1868, вып. 2, отд. 2, с. 7; А. С. Грибоедов, его жизнь и гибель в воспоминаниях современников. Л., 1929, с. 286, 93—94.

[28] Ср., например, пересказанный М. Н. Лонгиновым анекдот о столкновении Грибоедова с полицеймейстером в театре (А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929, с. 334—335).

[29] Ср. также анекдот о столкновении Пушкина с И. С. Горголи, переданный П. Л. Яковлевым (Рус. старина, 1903, № 7, с. 214).

ству. В упомянутой уже нами шляпкинской рукописи Смирнова есть запись: «Начал аплодировать по лысине впереди сидящего. Ж<андр>»;[30] таким образом, сцена романа оказывается не выдуманной, а лишь развернутой в подробностях. Трудно сказать, насколько достоверны сами подробности; заметим, что «старый франт», который «слишком в сорок лет везде волочится, пленяет целый свет», выведен в переводной комедии Жандра и Грибоедова «Притворная неверность» (явл. 1). Другой эпизод с дуэлью не имеет никаких аналогий в известной нам биографии Грибоедова. Рузин стреляется с графом, поклонником некоей замужней женщины, которой он также был заинтересован. Он преследовал соперника «во всех кондитерских», пока не добился наконец картеля; к потехе секундантов он выбил у него из рук пистолет и заставил просить прощения. На следующий день проигравший, по условию, дал бал; предмет ссоры была царицей праздника, и Рузин отомстил ей за измену, увезя с бала ее башмачки. Дело, по словам рассказчика, было в Варшаве, куда он был послан курьером; дама, супруг ее и граф были русскими; самый «авантюр» случился во время просрочки. В конце концов по жалобе пострадавших Рузин был посажен в Петербурге под арест, откуда его освободила императрица, которую позабавила эта проказа (3, 228—230). Элемент стилизации здесь несомненен, однако какая-то реальная основа этого приключения как будто просматривается сквозь сеть анекдотических подробностей. Живя в Брест-Литовске, Грибоедов, по-видимому, посещал Варшаву, и, может быть, в качестве курьера; курьером из Варшавы в Петербург едет его Рославлев в комедии «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом»; в написанных им для этой комедии прозаических сценах ощущается короткое знакомство с бытом польских почтовых станций. Курьерское приключение на балу отнюдь не выглядит неправдоподобным среди остальных аналогичных рассказов; впрочем, как мы уже сказали, оно никакими другими свидетельствами не подтверждено.

Прослеживая историю Рузина, мы и далее можем убедиться, что в романе она постоянно соприкасается с грибоедовской биографией. Миклашевич стремится не к фактической точности воспроизведения, а к передаче кульминационных психологических моментов. В главе XIV третьей части рассказана история ареста Заринского по ложному навету. Действие происходит уже в павловское время, когда нечто подобное случилось с мужем самой Миклашевич. Заринский обвинен в политических злоумышлениях: он «ни к чему не годный вольнодумец», «опасный человек — спит с книгой, Волтера знает наизусть», «всеми презирает и разными занимается сочинениями» (3, 213). Его арестуют — по личным видам петербургского генерала — обвиняя в сочинении «известного пасквиля» и в дерзновении «против высочайшей власти»

---

[30] ИРЛИ, ф. 496, оп. 2, № 45.

(3, 215, 222). Все это — обстановка последних лет царствования Павла, спроецированная на эпоху последекабрьского террора, когда был арестован Грибоедов, — время, очень памятное Миклашевич и Жандру. Здесь и является на помощь Рузин.

Современникам, склонным видеть в Заринском А. И. Одоевского, было особенно легко провести аналогии с хорошо известным заступничеством за него Грибоедова. На наш взгляд, здесь сходен лишь общий контур ситуации; поведение Рузина в ней — это поведение самого Грибоедова во время следствия над ним, о котором столь много рассказывал Смирнову Жандр. Именно эти события особенно запечатлелись в памяти Миклашевич, так как она была их непосредственной свидетельницей и участницей. Рузин сам «прогостил две недели» в заключении; ориентироваться же в этой обстановке он научился еще ранее, когда сидел под арестом за «гусарские проказы». «Денег у меня было довольно; сделал, братец, связи с тем, с другим; меня полюбили (в рукописи еще сильнее: «всегда провожали меня оттуда со слезами», — *В. В.*) <...> Бывало, лежишь с трубкой, да посмеиваешься над караульным офицером, который сторожит ни дать ни взять как...» (3, 226). Он проникает и к Заринскому «по короткому знакомству» с тюремщиками (3, 223—224), а затем остается за него в качестве арестованного на два часа, чтобы приятель мог устроить свои дела на свободе, и просит лишь соблюдать точность, чтобы не подвергать ответственности «честнейшего человека», караульного (4, 28, 31). При всем лаконизме этих эпизодов мы не можем не услышать в них отзвуков рассказов Жандра о ночных визитах к нему Грибоедова из-под стражи, которые стали возможны потому, что «Грибоедов имел удивительную, необыкновенную, почти невероятную способность привлекать к себе людей, заставлять их любить себя, именно „очаровывать“».[31] Примеры этой любви к Грибоедову охранявших его чинов — от безымянного часового до дежурного генерала Потапова — Жандр приводил особенно охотно. Излишне напоминать, что рассказы Жандра могли бы быть рассказами Миклашевич: в романе отразились их общие впечатления.

Этим, вероятно, исчерпываются биографические аналогии. Как мы видим, они немногочисленны. Однако ими не исчерпывается значение романа для изучения Грибоедова: не менее, а, быть может, более, интересна та общая характеристика личности Грибоедова—Рузина, которую дает нам в романе Миклашевич.

Перед нами очень молодой человек — восемнадцати или немногим более лет,[32] «большого роста», черноглазый брюнет с неправиль-

---

[31] А. С. Грибоедов, его жизнь и гибель в воспоминаниях современников, с. 248.

[32] Рузин говорит о своем возрасте: «Матушка мне считает восемнадцать лет, но я не верю женской хронологии, я думаю, что мне гораздо больше» (2, 249). Не является ли эта реплика отзвуком каких-то реальных разговоров? Напомним, что единого мнения о времени рождения Грибоедова не

пыми, но приятными и «чрезвычайно выразительными» чертами лица (2, 181). В его разговоре и обращении подчеркнуты «учтивость и ловкость», светская свобода и непринужденность, особенно удачно переданные в его диалогах с женщинами и друзьями. Именно эта манера внешнего поведения создает ему репутацию «ветреника» и «повесы»; его увлечение — даже серьезное — не перерастает во всепоглощающее чувство, как это происходит с другими героями романа (например, с Ильменевым): он шутит, рассказывает забавные эпизоды своих волокитств, садится к роялю и «рассыпает по звонким клавишам волшебные звуки» (тоже биографическая деталь — 2, 251). Он порывист и подвижен до импульсивности, и это свойство характера как нельзя лучше соответствует заложенному в нем юношески авантюрному началу; он самое деятельное лицо в романе. Рузин способен без позволения покинуть полк, рискуя быть выключенным из службы, что его нимало не беспокоит; его путешествие в Петербург есть цепь переодеваний и qui pro quo; он является в виде странствующего монаха, неизвестной маски на маскараде, даже помощника «колдуна». Движущим началом в нем является любовь к друзьям и желание общего блага и справедливости — и в этом отношении он устойчив и непоколебим. Постоянная ироническая нотка слышится в его рассказах; скептицизм молодого вольнодумца явственно направлен, между прочим, на церковные обряды. Это очень существенно; вспомним, что отношение Грибоедова к религии было важным элементом в той концепции его личности, которую давали разные мемуаристы. Для Булгарина он ортодоксальный христианин; для Каратыгина — «большой вольнодумец», подтрунивающий вместе с Катениным над набожностью князя Шаховского.[33] Уже печатный текст романа не оставляет сомнений в том, что Миклашевич в своих наблюдениях совпадает с Каратыгиным. Укажем для примера на явно пародийную сцену, где Рузин под видом благочестивого странника ужинает у богомольных хозяев, «утирая за обе щеки» поданную еду и цитируя при этом тексты о посте и молитве (2, 48—49); удалившись на ночлег, «святой отец» вынимает из котомки пару пистолетов и ложится «ни молясь, ни крестясь» (2, 51). Его разговор с Ильменевым, где он описывает свою встречу с княжной Эмировой, носит, с точки зрения строгой ортодоксии, почти кощунственный характер. Пораженный красотой княжны, молодой человек забыл о достодолжном уважении к свя-

---

существует; в большинстве случаев исследователи останавливаются на дате — 1795 г. Сам Грибоедов неоднократно называл и более раннюю дату — 1790 г., тем самым увеличивая свой возраст. См. новейшие своды литературы по этому вопросу: Фомичев С. А. Исследования и интерпретации. (Обзор юбилейной грибоедовской литературы 1969—1970). — Рус. лит., 1971, № 2, с. 165; Кожинов В. В. Легенды и факты. — Там же, 1975, № 2, с. 145—148; Краснов П. С. Еще раз о дате рождения Грибоедова. — Там же, 1975, № 4, с. 152—154.

[33] См. об этом в кн.: Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы, с. 117 и сл.

щенным предметам, и «несносный монах» сделал ему внушение. В допечатном тексте этот рассказ звучал резче, чем в книге; вмешательство цензуры смягчило некоторые эпизоды. Цитируем по рукописи: «...подходит ко мне этот монах, — рассказывает Рузин, — берет меня за руку, и как досадно, что и разругать нельзя, препочтенное лицо, братец, боголепный старец, и с каким смирением сказал мне: „Здесь, любезное чадо, среди церкви не стоят и к святым иконам не оборачиваются спиною“, — как будто это можно при княжне?» — и далее: «Попал, братец, в трапезу; что ж, послушай; там стоит точно портрет Эмировой, и, если не ошибаюсь, перед ним висело паникадило... Что это тебя так беспокоит?

— Какой вздор, мой милый! Ведь это грех!

— Не понимаю, по-моему, монахи очень хорошо делают, что ей поклоняются. Неужели лучше суздальцами намаз...

— Перестань, пожалуйста, я не люблю этого слушать...»[34]

Эта сценка довольно показательна для романа в целом: в ней видны почти контрастные принципы построения характеров. Ильменев, Заринский, Рузин — единомышленники, они составляют единый круг, и по взгляду на социальную жизнь, и по своим этическим принципам. Вместе с тем два первых персонажа — идеальные герои, и поведение их укладывается полностью в литературные поведенческие каноны. За полчаса до появления Рузина Ильменев, безнадежно и почти платонически влюбленный в ту же княжну Эмирову, произносил монолог перед ее портретом-медальоном; оставшись наедине со спящей княжной, которую он (также в соответствии с каноном), рискуя жизнью, спас от смерти, он, «ужасаясь сам своей дерзости», прикасается «пламенными устами к устам земного ангела» (3, 271) — единственное движение земной страсти, которое он позволяет себе на протяжении всего романа. Почти так же ведет себя Заринский, даже в первые дни после свадьбы своей с Оленькой. Это типовое поведение идеального любовника, намеченное уже в романах В. Скотта и укрепившееся в русской литературной традиции; на фоне ее поведение Рузина выглядит почти дерзким. Для Заринского и Ильменева совершенно невозможно заглянуть ночью в спальню молодых девушек. Рузин не только делает это, но и производит переполох, проиграв на рояле по соседству со спальней «несколько чертовских фантазий»; эти «пробы, рассыпанные как ровный и мелкий жемчуг по клавишам», вспугивают старую няньку, которая выбегает «зачурать» беса. «Бес не мог удержаться от смеха, захлопнул фортепьяно и кинулся бежать вон» (2, 75, 76). Эпизод, приведенный нами, если угодно, — такая же «проказа» и qui pro quo: Рузин, ничего не зная о любви Ильменева, высту-

[34] ГПБ, F XV.82(2), с. 435—436; ср.: 2, 250—251. — В печатном тексте вместо «и разругать нельзя» — «с ним нельзя поссориться»; реплика Рузина («Не понимаю ~ суздальцами намаз...») изменена: «Не понимаю. И почему же ей не поклоняться?»

пает его соперником, ибо заинтересован той же княжной Эмировой; за его рассказом о ней стоит довольно сильное чувство, но самый рассказ с его игривыми, легкими интонациями как бы переводит это чувство в бытовой, вовсе не идеальный регистр. Веселость Рузина контрастирует с серьезностью Ильменева, причем не только в отношении к этическим, но и к религиозным ценностям, — здесь мы также можем предполагать, что реальные впечатления от личности Грибоедова наложились на литературный канон; нам вновь приходится вспомнить неоднократно повторенное Жандром свидетельство, что «даже наружность и манера говорить именно такая в романе, какою была на самом деле».[35]

Отмеченное Жандром сходство «в манере говорить» указывает нам еще на одну исследовательскую проблему, которую мы можем только наметить: она требует специального и очень внимательного исследования. Образцы бытовой речи Грибоедова для нас утрачены навсегда: мемуары оказываются обычно недостоверны как раз в передаче интонационно-синтаксических особенностей устной речи, а письма лишь отчасти, и то с большими оговорками, могут служить материалом для ее реконструкции. Все же речь Рузина в романе может послужить здесь своего рода индикатором. Важно отметить, что индивидуализация речи была для Миклашевич осознанным литературным заданием. Оно осуществлено не до конца; Миклашевич постоянно облегчала свою задачу, перегружая речь персонажей назойливыми паразитирующими речениями («таво» и «черт возьми» у Подшивалкина, «сущая правда» у Себежевой, «мать божия» и «как сказать» у Устиньи Даниловны). Этот довольно примитивный индивидуализирующий элемент есть и в речи Рузина; его излюбленное речение — вводное обращение «братец», употребляемое настолько часто, что позднейшие издатели сочли за благо несколько отредактировать его речь. По-видимому, эта особенность, придающая разговорам Рузина дружески фамильярный характер, ощущалась романисткой как индивидуальная примета речи Грибоедова; обращение «брат» в функции вводного слова мы встречаем у него от времени до времени, и именно в интимно-дружеских письмах: «...напрасно, брат, все напрасно» (Н. И. Гречу, около 20 октября 1824 г.); «...пиши, брат, не ленись» (С. Н. Бегичеву, 4 января 1825 г.); «...да пришли, брат, газет» (Ф. В. Булгарину, около 18 апреля 1826 г.). Но это лишь наиболее внешняя характеристика; уже в цитированном нами отрывке диалога есть менее заметные, но не менее индивидуальные особенности синтаксического построения, характерные для грибоедовских писем. Однородные, малораспространенные конструкции, сообщающие рассказу Рузина характер конспективного изложения, распространяются по ходу речи экспрессивными вопросами и восклицаниями: «...что ж, послушай: там стоит точно портрет

[35] Данилов И. Забытая писательница, с. 20.

Эмировой» — и т. д. Ср. в письме Катенину от 19 октября 1817 г.: «Наконец не вытерпел, написал сам фасесию и пустил по рукам, веришь ли? нынче четвертый день, как она сделана, а вчера в театре во всех углах ее читали...»[36] Здесь близость не текстуальная, а интонационно-синтаксическая, и это не единственный случай. В соседней уже цитированной нами фразе: «...подходит ко мне этот монах, берет меня за руку... препочтенное лицо, братец, боголепный старец...» — слышится столь же излюбленный синтаксический ход грибоедовских писем — группа плеонастически нагромождаемых определений, то уподобленных друг другу грамматически, то разнотипных, создающих впечатление выразительной неправильности речи: «У Мазаровича завелся поп, каплан, колдун домашний, римский епископ, халдей, потомок Балтазара» (письмо Н. А. Каховскому, 3 мая 1820 г.); «...какой наш старик чудесный <...> вот уж несколько дней как я пристал к нему вроде тени <...> патриот, высокая душа, замыслы и способности точно государственные, истинно русская, мудрая голова» (В. К. Кюхельбекеру, 27 ноября 1825 г.). Все это, как уже сказано, требует специального изучения, как и самый язык грибоедовских писем, но уже приведенные примеры говорят о наличии исследовательской проблемы.

* * *

В русской литературе 1830-х годов есть два романа, где Грибоедов служит прототипом одного из главных героев. Один из них — роман Миклашевич, о котором только что шла речь. Второй — «Памятные записки титулярного советника Чухина, или Простая история обыкновенной жизни» Ф. В. Булгарина (1835).

Этот последний роман требует особого анализа, и мы упоминаем его здесь мельком лишь для того, чтобы оттенить путем сравнения особенности художественной концепции личности Грибоедова в романе Миклашевич.

Оба романиста хорошо знали Грибоедова лично; они входили в его ближайшее окружение и писали по личным впечатлениям. Тем яснее вырисовывается разница восприятий. В романе Миклашевич Грибоедов—Рузин поставлен в совершенно определенную социальную среду — именно в среду декабристскую; он приближен к ней по своему мировоззрению, этическим принципам, отношению к общественным институтам. В то же время как индивидуальный характер он отделяется от своих ближайших друзей: легкая, но тем не менее ощутимая грань разделяет их жизненные принципы, бытовое поведение, отношение к этическим и религиозным ценностям. Мы не можем судить с полной определенностью, осознавала ли Миклашевич эту разницу как типологическую, общест-

[36] Грибоедов А. С. Соч. с. 525.

венно значимую или просто стремилась изобразить характер своего близкого друга, как он ей представлялся, не ставя себе далеко идущих задач. Важно, однако, другое. В ее изображении перед нами предстает молодой Грибоедов — приблизительно того времени, когда произошло их первое знакомство; Булгарин в «Чухине» рисует Грибоедова также времени своего первого знакомства с ним — 1824 г., тридцатилетнего, умудренного жизненным опытом. Между Рузиным и Световидовым пролегает целый период, в течение которого формировалась личность, но вместе с тем здесь два угла зрения, две концепции характера и даже две ценностные шкалы. То, что в Рузине привлекательно для Миклашевич — его юношеский авантюризм, легкость, бесстрашие и проказливость, его ироническое вольнодумство в отношении религии, — вынесено Булгариным в предысторию Световидова как цепь тяжелых заблуждений. «В юности Световидова пример родителей и недостаток нравственного образования едва не увлекли его на стезю порока и едва не свергнули в бездну разврата, если б сила ума и характера не удержали его <...> В короткое время Световидов прошел все поприще соблазна и испытал все буйные наслаждения. Но он вскоре опомнился, почувствовал пустоту в сердце и вышел в отставку». Он «сделался истинным философом» [37] и учит своего молодого друга искусству обуздания страстей, в то время как сам испытывает драму безнадежной любви. Уже этих ссылок и выписок достаточно, чтобы понять, что мы имеем дело с характером, ориентированным на канонические образцы просветительского романтизма 1820-х годов.

Две художественные концепции характера вырисовываются перед нами, но обе они относятся к одному реально существовавшему лицу и наряду с субъективностью художника содержат в себе нечто от субъективности мемуариста. Восприятие личности Грибоедова, угол зрения на него, некоторые, хотя и скудные, биографические реалии — вот то, что мы можем получить из этих романов для научного изучения. Это не так уж мало, и биограф не вправе этим пренебрегать.[38]

---

[37] Булгарин Ф. В. Полн. собр. соч., т. 3. СПб., 1843, с. 28.

[38] Кроме романов В. С. Миклашевич и Ф. В. Булгарина, личность Грибоедова неоднократно привлекала внимание и других русских писателей дооктябрьского времени. Известно, что в дошедшем до нас плане романа Пушкина «Русский Пелам» в качестве действующего лица упоминается Грибоедов. Согласно свидетельству современника, Лермонтов также рассказывал о замысле романа «из кавказской жизни, с Тифлисом при Ермолове, его диктатурой и кровавым усмирением Кавказа, персидской войной и катастрофой, среди которой погиб Грибоедов в Тегеране» (Мартьянов П. К. Дела и люди века, т. 2. СПб., 1893, с. 94). Этим «планом» воспользовался в своем романе «Железом и кровью» Д. Л. Мордовцев (Мордовцев Д. Л. Полн. собр. соч., т. 8. Пг., 1915). Грибоедов является персонажем романов «Дела давно минувших дней» П. П. Каратыгина (1880), «Поэт-посланник» М. Э. Никольского (1908) и «Александр Первый» Д. С. Мережковского (1911).

1

Из писем П. П. Татаринова к Н. И. Бахтину 1817—1825 гг.

Петр Петрович Татаринов (1793—1858) — чиновник Министерства юстиции, любитель литературы; с известным Н. И. Бахтиным, адресатом писем П. А. Катенина, был знаком, по-видимому, еще по Харькову, где оба они посещали университет. С 16 сентября 1813 г. служил некоторое время вместе с Жандром в канцелярии статс-секретаря (см. его формулярный список — ЦГИА, ф. 1349, оп. 3, № 2210, л. 87—98; данные формулярного списка Жандра — Пиксанов Н. К. Грибоедов и А. А. Жандр, с. III—IV; ЦГИА, ф. 1349, оп. 3, № 784, л. 66—88). В его переписке с Бахтиным есть ряд любопытных сведений, касающихся грибоедовского окружения и, в частности, А. А. Жандра; так, 5 октября 1817 г. он сообщает Бахтину, что «Шишков заводит у себя собрания по примеру Бесед; в прошедшую пятницу было первое. Он читал перевод из Тассова „Освобожденного Иерусалима". Сказывают, что перевод прекрасный, но в прозе. Жандр член сообщества; он перевел пророчество Иоада и хор третьего действия, который, как он говорит, одобрен Шишковым. Перевод сей находится в „Северном наблюдателе"». Об этом эпизоде рассказывал и Грибоедов в письме Катенину от 19 октября 1817 г.; письмо Татаринова дает ряд дополнительных деталей (небезынтересно, что позже он перефразирует и отмеченную Грибоедовым строчку из «Гофолии» Жандра «Как громом по полю разгнанные говяда» — ср. письмо от 1/13 июня 1823 г.). В двух случаях Татаринов сообщает и о своих впечатлениях от стихов самого Грибоедова. 10 декабря 1817 г. он пишет: «В № 48 „Сына отечества" есть любопытная пиеса „Две сцены из одной комедии Шаховского", написанные Грибоедовым. Стихи гладки, язык чист, и все очень хорошо, по моему мнению. Я желал бы очень, чтобы вы забежали в какую-нибудь кондитерскую или к Катенину и прочитали бы их. Во всех стихах, невзирая на век изобретения, нашел я одно только слово, недавно, кажется, изобретенное: *угодительный* вместо услужливый. Между прочим, есть и замысловатые стихи. Вот один для образчика:

...Нет! трем мужьям, трем угодила.
Легко ли *вытерпеть* от них мне довелось...

От следующих поневоле усмехнешься:

Преаккуратная головушка, я чаю.
Свершилась над тобой *господня благодать*! —

когда Мавра Саввишна не знает, как похвалить невестушку свою, что она от рукоделья своего скопила тысячу рублей.

Знатнейшие дома и родственников даже
Вот посещают как: сам барин дома спит,
Карету и пошлет, а в ней холоп сидит,
Как будто господин; обрыскает край света,
Швыряет карточки...

Почему и я не барин? С ужасом помышляю, что в трескучий мороз в одних башмаках должен шататься по передним. Ежели не можете достать помянутого номера „Сына отечества", а между тем пожелаете почитать

сочинение Грибоедова, скажите: я перешлю к вам оный с тем, чтобы вы потом привезли с собою».

При столь высокой оценке «Своей семьи», к «Горю от ума» Татаринов отнесся гораздо прохладнее. «Вместо одной „Полярной звезды“, — сообщает он в письме от 8/20 мая 1825 г., — явились в этот год „Северные цветы“ Дельвига, „Невский альманах“ Аладьина, „Талия“ Булгарина. В сей последней помещен отрывок из комедии „Горе от ума“, о которой большая часть наших пишущих литераторов отозвалась, что подобной комедии не было; что это чудо из чудес. Что до меня, ленивого, когда дело идет о литературном суждении, я не нахожу в ней, во-первых, комедии, а во-вторых, терпимого слога, хотя и признаюсь, что есть мысли острые и счастливо выраженные. Немудрено найти несколько счастливых стихов там, где посредственных тысячами считать должно. Комедия эта писана вольными стихами, и вольностей в ней довольно».

ГПБ, ф. 682 (Н. Н. Селифонтова), к. III—VI, «ж».

2

Письмо Ф. В. Булгарина к Н. М. Лонгинову от 21 августа 1826 г.

Милостивый государь
Николай Михайлович,

Получив столь много доказательств Вашего ко мне благорасположения и зная совершенно Ваше доброе и благородное сердце, надеюсь, что Ваше превосходительство и теперь не оставите без внимания моей покорнейшей просьбы, а именно: одна почтенная дама, которую я чрезвычайно уважаю по уму и сердцу, посылает просьбу на имя государя императора и, узнав, что я имею честь пользоваться Вашим знакомством, просила, чтобы я употребил у Вас мое ходатайство о непременном доставлении сей просьбы. Из записки о службе мужа ее Ваше превосходительство удостоверитесь, что она имеет право просить, а что она больна и кроме 900 рублей пансиона ничего более не имеет, в этом я могу ручаться честью.

Сделанное Вами в пользу сей просительницы я почту гораздо большим одолжением, нежели оказанную помощь в моем собственном деле, ибо, будучи связан дружбою с сею почтенною дамою, я принимаю в ее судьбе величайшее участие. Благоволите, Ваше превосходительство, принять сию мою просьбу с свойственным Вам добросердечием и исполнить во время пребывания государя императора в Москве.

Пользуюсь сим случаем, чтобы засвидетельствовать Вашему превосходительству мое истинное высокопочитание и совершенную преданность, с коими честь имею пребыть Вашего превосходительства милостивого государя всепокорнейшим слугою

Фаддей Булгарин

21 августа 1826.
С.-Петербург.

ИРЛИ, 23.617.CXXI б. 27, л. 1.*

---

* В этой же единице хранения находится и письмо В. С. Миклашевич к Н. М. Лонгинову.

Протокол заседания С.-Петербургского цензурного комитета от 10 июня 1841 г.

Слушали: 1. Донесение гг. цензоров об оригинальном русском романе «Село Михайловское», доставленном в С.-Петербургский цензурный комитет при предписании господина министра народного просвещения от 24 апреля сего года за № 260.

Роман этот, по мнению их, есть одно из тех сочинений, которых не может разрешить к напечатанию ни один гражданский цензор. Большая часть действующих лиц принадлежит к духовному сословию и, хотя они более или менее отличаются христианскими добродетелями, но драматизм положения их не всегда совместен с их званием, напр‹имер›: на одну игуменью падает самое оскорбительное подозрение в беззаконном рождении ребенка; другая героиня романа переписывается из монастыря о делах вовсе не отшельнических; архиерей, дядя игуменьи, и келейник его играют самые необыкновенные, если не страшные роли. Неистовства помещика Пенина напоминают какой-то уголовный процесс, возле благочестия и самоотвержения встречаются роскошнейшие и вовсе недвусмысленные картины, губернское начальство на откупу у закоренелого разбойника и сластолюбца богатого помещика Пенина, мерзавец секретарь, верный пособник сего изверга, ворочает и губернатором и губернией. Если это сочинение имеет большие достоинства в отношении художественном, то оно никак не может быть пропущено в отношении цензурном. Если многое из описанного в романе могло случиться, то не все случившееся прилично печатать; и все эти антицензурные факты совершенно неисправимы, ибо на них основано целое здание романа. Таково мнение трех цензоров, читавших этот роман. Комитет, согласно с заключением трех своих членов, признал, что роман «Село Михайловское» по вышеизложенным причинам не может быть дозволен к напечатанию, и положил донести о том министру народного просвещения.

ЦГИА, ф. 777, оп. 27, № 43, л. 57—58.

П. С. КРАСНОВ

О грибоедовском портрете Е. Эстеррейха

Прижизненная иконография Грибоедова мало изучена. Особенно не повезло портрету, исполненному по заказу Булгарина. А между тем, являясь оригиналом уткинской гравюры, он хотя бы по одному этому достоин большего внимания как грибоедовистов, так и художников. Мы считаем необходимым напомнить о нем, систематизировать имеющиеся материалы, связанные с его историей, сказать несколько слов об его авторе и технике исполнения.

С начала июня 1824 и до конца мая 1825 г. Грибоедов жил в Петербурге. «В это время, — пишет Булгарин в своих воспоминаниях, — я упросил его позволить списать с себя портрет собственно для меня».[1] Мы полагаем, что работа над ним датируется началом 1825 г., так как в конце 1824 г. отношения между Грибоедовым и Булгариным исключали какие-либо разговоры на эту тему. Но что собой представляет этот портрет, в какой технике он исполнен, кто является его автором, ни Грибоедов, ни Булгарин нигде и никогда не упоминали. Известно только, что после трагической гибели драматурга он находился у Н. И. Уткина, который и исполнил резцом общеизвестную гравюру. На торжественном заседании по случаю 150-летия со дня рождения драматурга Л. М. Леонов, высоко оценив работу гравера, говорил: «Александр Сергеевич Грибоедов освещен здесь слабым, как бы темничным светом тогдашней России. В очках, с пристальным взором исследователя — не на литератора похож он, а скорее на врача, стоящего у изголовья России».[2]

Сведения о местонахождении оригинала в последующие годы встречаются в документах, относящихся к борьбе за литературное наследие Грибоедова между Булгариным и сестрой драматурга М. С. Дурново. Она была продолжительной и временами очень острой. Издатель «Северной пчелы» апеллировал даже к шефу жандармов Бенкендорфу и вице-президенту Академии наук Дондукову-Корсакову. В 1832 г. борьба достигла своего кульминационного пункта. В письме от 1 марта 1832 г. Булгарин писал в запаль-

[1] Сын отечества, 1830, т. 9, ч. 131, № 1, с. 9.
[2] А. С. Грибоедов в русской критике. М., 1958, с. 351.

чивости, что он уступает свое право на издание комедии «Горе от ума» М. С. Дурново, что «у Смирдина находится портрет и заключенное мною условие, по которому она (М. С. Дурново) и получит 10 000 рублей, если выхлопочет позволение напечатать комедию».[3] Письмо это написано очень нервозно, и в конце его Булгарин прибегает к угрозе выбросить принадлежащий ему портрет и нарезанные Уткиным доски в Неву, если М. С. Дурново будет настаивать на возвращении ей 1200 рублей, полученных им с артиста Брянского за право исполнения на сцене действия IV комедии «Горе от ума» во время его бенефиса.

В 1842 г. Булгарин вновь подтвердил наличие у него интересующего нас портрета. Дело в том, что в 1839 г. Кс. Полевой, издавая вторым изданием «Горе от ума», приложил к нему гравированный портрет автора комедии. На вопрос племянника Грибоедова Д. А. Смирнова, обращенный к Булгарину, последний сообщил, что «портрет, приложенный при издании Полевого, списан <...> с портрета, находящегося у Марии Сергеевны Дурново, а этот последний — с портрета, находящегося у Булгарина».[4]

В 1853 г. автор статьи в «Русском художественном листке» (№ 4) сообщал о том, что этот портрет можно видеть в кабинете Булгарина. «В другой комнате, — пишет он о его квартире, — шкаф с книгами, самыми необходимыми для журнальных справок, письменный стол и на стене портреты и бюстики лиц, близких к сердцу хозяина квартиры. Из умерших укажу на миниатюрный портрет графа Ангельта <...> и портреты А. С. Грибоедова и А. Н. Греча».

С 1860-годов об этом портрете драматурга в литературе прямых указаний не встречается. Имеется только гравюра И. И. Хелмицкого с краткой надписью: «С акварельного портрета».[5] Возможно, что гравер пользовался именно той акварелью, которая была исполнена в начале 1825 г.

В грибоедоведении долгое время господствовало мнение, будто интересующим нас портретом является портрет, вделанный в переплет рукописи «Горя от ума», принадлежавшей Булгарину и хранящейся в настоящее время в Гос. публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Портрет этот нарисован пастельными карандашами. В отличие от уткинской гравюры драматург изображен здесь с книгой под мышкой, опирающимся левой рукой на портфель.

О том, будто этот портрет является подлинным, служившим Уткину при гравировании, заявил еще в 1875 г. И. Д. Гарусов. Подготовляя свое издание комедии, он посетил наследников Булгарина и вел с ними разговор о грибоедовской иконографии. Жена Булгарина, лично знавшая Грибоедова, показала ему портрет, вделанный в переплет списка «Горя от ума», заметив, что он «имеет

[3] Библиогр. зап., 1859, № 20, стлб. 621—623.
[4] А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929, с. 237.
[5] См.: Всемирная иллюстрация, 1895, т. 53, № 2, с. 21.

самое разительное сходство с автором предпочтительно пред всеми известными портретами». И дальше: «Не могли мы наверное узнать имя художника, но слухи приписывают работу известному в 20-х годах портретисту Робильяру».[6]

Сравнительный анализ стилистических особенностей портрета с другими работами этого художника не оставляет никаких сомнений в его авторстве. Однако следует сразу же заявить, что Грибоедов нарисован не с натуры, а с какого-то другого изображения. Дело в том, что Робильяр никогда не видел Грибоедова и никогда в 20-х годах XIX в. не жил в России. Он приехал из Франции в Петербург в 1842 г., т. е. через тринадцать лет после трагической гибели драматурга, и пользовался известным успехом, работая исключительно пастельными красками. Интерес к его портретам отмечен даже в произведениях русских писателей и, в частности, у В. Соллогуба. В 1853 г. он был избран «во уважение любви и познаний в художествах и принесенным оным пользы» почетным вольным общником Академии художеств. В 50-х годах прошлого века художник — постоянный участник академических выставок. Современники отмечали большое сходство его изображений с портретируемыми.[7]

Робильяр был в дружеских отношениях с Булгариным и в 1852 г. нарисовал его портрет.[8] Следует полагать, что в это время издатель «Северной пчелы» и заказал ему копию с прижизненного портрета Грибоедова. Судя по дошедшим до нас копированным им картинам, Робильяр относился к этому делу очень серьезно, отражая все особенности оригинала. Нет сомнения в его добросовестности и в данном случае. Если бы Булгарин обнаружил какую-либо погрешность в его работе, то вряд ли соединил бы сделанную Робильяром копию со списком «Горя от ума».

Словом, и Уткин, и Робильяр пользовались в своей работе одним и тем же портретом Грибоедова. Сомнение может вызвать только отсутствие на гравюре книги, портфеля и некоторых других мелких штрихов, изображенных Робильяром. Но это не должно нас смущать. Во всех созданных Уткиным портретах наблюдается стремление отразить собственное свое понимание внутренней сущности портретируемого. Так это было, например, с изображением Пушкина, где он несколько отошел от подлинника, написанного О. Кипренским. И Пушкин высоко ценил созданную им гравюру. Так это было и с другими его портретами. И мы не видим никаких оснований утверждать, будто Уткин изменил себе, работая над портретом Грибоедова, и слепо шел за подлинником. Нас в этом убеждении поддерживает еще и особое преклонение гра-

---

[6] Горе от ума. Комедия в четырех действиях, в стихах, А. С. Грибоедова. СПб., 1875, с. 220—221.

[7] Подробнее о Робильяре см.: ЦГИА, ф. 789, оп. 2, 3, 21, 144; Русский биографический словарь, т. Рейтерн—Рольцберг, 1913, с. 271.

[8] См.: А. С. Пушкин и его литературное окружение. Портреты и рисунки, вып, 2. Ред. и вступ. статья И. С. Зильберштейна. М., 1928, с. 68.

вера перед творчеством драматурга. Свою работу над этим портретом он рассматривал не как обычный заказ, а как исполнение некоторого гражданского долга по увековечению памяти автора бессмертной комедии. Как высоко художник ставил «Горе от ума», видно из его стихотворения, написанного им на одном из оттисков гравюры:

Твое нам «Горе от ума»,
Творенье пылкого ума,
Доставило отраду.
Ты нравы живо осмеял.

Прими же лестную награду...
Ты не вотще для нас писал!
Мы нравы изменили,
Россию полюбили.

Лишь стонем об одном,
Что нет тебя меж нами
И что не можем сами
Благодарить о том!

Стихотворение относится к 1829 г. и свидетельствует о глубокой любви его автора к Грибоедову; оно же подкрепляет предположение о том, что, гравируя портрет, он вносил в него и свою собственную трактовку.[9]

Авторами портрета Грибоедова, принадлежавшего Булгарину, считали и других лиц. Так, например, на одном из дореволюционных изданий почтовых открыток с портретом Грибоедова (гравюра Уткина) сделана надпись: «По оригиналу Карытыгина». Об этом же пишет и М. Ю. Барановская: «Оригинал П. А. Каратыгина, наравне со сделанной, по-видимому, с него же гравюрой Н. И. Уткина, использовал позднее Крамской, работая над портретом Грибоедова для Третьяковской галереи».[10]

В пользу авторства Каратыгина говорит много внешних факторов, и прежде всего то, что он был в приятельских отношениях с Грибоедовым. Кроме того, им действительно были нарисованы два портрета драматурга. Но ни один из них не был оригиналом для уткинской гравюры. Они хранились в семье Каратыгина. Один из них в 1858 г. был передан художнику Борелю, который исполнил с него литографию для издания сочинений Грибоедова. О том, что Уткин не имел к нему никакого отношения, сообщает издатель этого сборника Евг. Серчевский: «Прилагаемый при этом издании портрет А. С. Грибоедова срисован еще при жизни его П. А. Каратыгиным, с семейством которого он был хорошо знаком. Этот портрет, как уверяют коротко знавшие А. С. Грибоедова, ближе знакомит с наружностью его, нежели доныне известный, гравированный академиком Уткиным».[11] Второй портрет Кара-

---

[9] См.: Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Первая половина девятнадцатого века. Под ред. А. И. Леонова. М., 1954, с. 296.

[10] Лит. наследство, т. 47—48. М., 1946, с. 368.

[11] А. С. Грибоедов и его соч. Изд. Е. Серчевского. СПб., 1858, с. III.

тыгина также хранился у его автора и только в 1873 г. временно был передан для ознакомления с ним И. Н. Крамскому.[12]

Таким образом, прямых указаний об авторе портрета, послужившего оригиналом для гравюры Уткина, в грибоедоведческой литературе не имеется. Для выяснения этого вопроса остается косвенный путь, заключающийся в анализе внешней обстановки, в которой он создавался. Из того, что рассказал Булгарин, можно заключить, что Грибоедов не желал позировать и согласился на это лишь после длительных упрашиваний. Портрет предназначался только для Булгарина, который, надо полагать, и пригласил художника.

По имеющимся материалам, в начале 1825 г. у него, кроме Каратыгина, были еще два знакомых художника — А. Орловский и Е. Эстеррейх. Орловский часто посещал его квартиру и оставил ему ряд рисунков. Это были годы творческих успехов художника, и, казалось бы, он-то и мог расчитывать на доверие. Но характер его портретов отметает это предположение, так как «статичный портрет позирующего персонажа, — как отмечал в свое время П. Корнилов, — мало увлекал его».[13]

Остается Эстеррейх.[14] О жизни этого художника-литографа сохранилось очень немного сведений. Предполагают, что он происходил из семьи обрусевшего немца скульптора И. Эстеррейха (1747—1801). Ему приписывается авторство многих портретов русских писателей и ученых. Им нарисованы: В. А. Жуковский, Н. Ф. Арендт, Я. В. Виллис, Н. И. Греч, Г. Р. Державин, Н. М. Языков и другие. Об одном из его портретов в «Литературных листках» 1824 г. сообщалось: «И. В. Сленин издал литографированный портрет И. А. Крылова, написанный с натуры Эстеррейхом, отличающийся необыкновенным сходством и чистотою отделки».[15]

Отзыв принадлежит Булгарину, который высоко ценил творчество художника и сам позировал ему в 1825 г.[16] Понятно поэтому, что, как только возник вопрос о художнике, который мог бы написать портрет Грибоедова, он не колеблясь пригласил Эстеррейха.

По обнаруженным материалам представляется возможным сказать и о технике, в которой Эстеррейх выполнил портрет. В упоминавшейся выше статье о квартире Булгарина, опубликованной в журнале «Русский художественный листок», воспроизведен рисунок его кабинета, на котором виден портрет Грибое-

---

[12] См.: Переписка И. Н. Крамского. И. Н. Крамской и П. И. Третьяков. 1869—1887. М., 1953, с. 59.

[13] Сов. музей, 1938, № 11, с. 40.

[14] Не следует смешивать с Отто Эстеррейхом, скульптором, окончившим Академию художеств в 1812 г. и также создавшим ряд литографированных портретов своих современников.

[15] Лит. листки, 1824, июль, № 13, с. 45.

[16] См.: Адарюков В. Я., Обольянинов Н. А. Словарь русских литографированных портретов, т. 1. 1916, с. 142.

дова. Портрет этот, по-видимому, нарисован на бумаге. Пользуясь методом исключения, отметим, что он не был написан масляными красками — это был рисунок или карандашом, или акварелью. Но чем именно? На этот вопрос в «Русском художественном листке» ответа мы не находим. Только в недавно обнаруженном письме художника А. И. Лебедева (1826—1898) имеется точный ответ: портрет был нарисован акварелью. «У Булгарина, — пишет автор письма М. П. Погодину в марте 1853 г., — есть (портрет Грибоедова, — *П. К.*), но только акварелью и то не совсем хороший».[17]

Это письмо имеет большое значение. Во-первых, оно окончательно устанавливает технику, в которой исполнен интересующий нас портрет, а во-вторых, отмечает плохую его сохранность, побудившую Булгарина заказать с него копию художнику Робильяру. Плохое состояние портрета неудивительно. Прежде всего за двадцативосьмилетнее его существование (1825—1853) краски, конечно, потускнели. Кроме того, он побывал в руках очень многих людей, что также не могло не отразиться на его сохранности.

Итак, автором портрета Грибоедова, исполненного в 1825 г. по заказу Булгарина, является художник Эстеррейх. Он нарисован акварелью и служил оригиналом для работы Уткина (1829), Робильяра (1852) и, возможно, Хелмицкого (1895). Сделанные ими гравюры и пастельный портрет, дополняя друг друга, дают точное представление об акварели Эстеррейха.

---

[17] ГБЛ, ф. 231, к. 18, ед. хр. 42.

Из неопубликованного наследия Н. К. Пиксанова

Через всю жизнь пронес Н. К. Пиксанов незатухающий интерес к творчеству, жизни и личности Грибоедова.

В архиве ученого сохранилась тетрадь в 28 страниц, озаглавленная «Комедия „Горе от ума" и ее историко-литературное значение», — ученическое сочинение, написанное в 1895 г. и охарактеризованное инспектором семинарии как «представляющее вполне самостоятельное изучение предмета и читающееся с интересом». М. И. Колесникова-Пиксанова вспоминает, как спустя многие десятки лет его читал с интересом и сам автор, находя в своей ранней работе ростки замыслов, осуществленных впоследствии в его огромной грибоедовиане.

В последний день своей жизни ученый работал над подготовкой собрания сочинений Грибоедова.

Это крайние вехи творческого пути Н. К. Пиксанова, это вместе с тем и вехи в изучении наследия великого русского драматурга, изучении, продвинувшемся трудами неутомимого ученого на целую эпоху.

В лице Н. К. Пиксанова литературоведение имело исследователя, обладавшего масштабным мышлением, умевшего держать в поле зрения комплекс научных проблем. Этим объясняется его признанный дар открывать новые жанры литературоведческих исследований. Изучение жизни и творчества Грибоедова в трудах Н. К. Пиксанова разворачивалось также широким фронтом. Интересно и поучительно проследить логику развития его замыслов, связанных с творчеством Грибоедова.

Первой его работой, появившейся в печати еще в студенческие годы будущего ученого, были скромные по названию «Материалы для библиографического указателя произведений А. С. Грибоедова и литературы о нем».[1] «Материалы» эти охватывали 1808—1902 гг. и включали 297 номеров, во многом дополняя библиографический указатель (497 номеров), составленный такими авторитетными учеными, как Н. М. Лисовский, В. И. Межов, С. И. Пономарев, Н. И. Саитов, И. А. Шляпкин, и сопутствовавший первому Полному собранию сочинений Грибоедова (1889). Несомненно, что в начале XX в. не было исследователя, более осведомленного в грибоедоведческой литературе, нежели Н. К. Пиксанов; это явилось залогом верного определения им перспектив дальнейшего изучения жизни и творчества Грибоедова. Впоследствии в печати больше не появлялось библиографических указателей Н. К. Пиксанова о Грибоедове, но на протяжении всей своей жизни он не прекращал начатой в юности работы: в архиве ученого в рукописи сохранился такой указатель, доведенный до конца 1960-х годов. Статьи и книги Н. К. Пиксанова учат всестороннему знанию литературы предмета, честному отношению к трудам своих предшественников. Достаточно упомянуть в этой связи его детальные обзоры критических интерпретаций «Горя от ума», в своем роде классические.[2]

---

[1] См.: Учен. зап. Юрьевского ун-та, 1913, т. 4.

[2] См.: Пиксанов Н. К. 1) Обзор литературы о Грибоедове. — В кн.: Полн. собр. соч. А. С. Грибоедова, т. 2. Под ред. и с примеч. Н. К. Пикса-

Следующим циклом грибоедоведческих работ Н. К. Пиксанова стали исследования биографического жанра, основанные на широком круге новых материалов, почерпнутых ученым в архивах. На первый взгляд, это были работы на частные темы — «Столкновение Булгарина с матерью Грибоедова», «Грибоедов и Бестужев» (1905) и пр.; на самом же деле в них прощупываются «узлы» грибоедовской биографии (его взаимоотношения с декабристами, с Булгариным и т. д.). Наконец, в 1911 г. в качестве вступления к академическому Полному собранию сочинений Грибоедова публикуется развернутый биографический очерк писателя, до сих пор не потерявший своего научного значения. И впоследствии появлялись труды Н. К. Пиксанова, существенно дополняющие представления об отдельных этапах жизни автора «Горя от ума»: «Грибоедов и старое барство» (1926), «Грибоедов в воспоминаниях современников» (1929) — первая книга подобного жанра. В том же ряду должна быть отмечена рукопись «Летопись жизни и творчества А. С. Грибоедова», сохранившаяся в архиве ученого.

Цикл источниковедческих работ Н. К. Пиксанова о Грибоедове закономерно венчается изданием академического Полного собрания сочинений драматурга (1911—1917). Оно является научным изданием произведений Грибоедова и в качестве такового сохраняет значение по сию пору. Однако главной заслугой Н. К. Пиксанова перед русской и мировой культурой является его текстологическое открытие «Горя от ума». К 10-м годам XX в. существовало до ста изданий комедии и были известны сотни списков этого произведения. Каждый из редакторов становился единовластным судьей в отборе представляемых читателю и выдаваемых за подлинно грибоедовские строк пьесы. Скептицизм самих издателей в этом вопросе подчеркивает хотя бы тот факт, что даже И. А. Шляпкин, редактор первого Полного собрания сочинений Грибоедова, с профессорской кафедры и на приватных лекциях любил порассуждать о том, что авторство Грибоедова в отношении к «Горю от ума» — вещь довольно проблематичная, что не исключена возможность присвоения посредственным поэтом (хотя и умным человеком) — Грибоедовым — произведения какого-то гениального писателя, который пожелал остаться неизвестным. Все это оттеняет исключительную сложность задачи, за решение которой взялся Н. К. Пиксанов. Его решение оказалось мудрым и простым. Ученый первым обследовал так называемую Жандровскую рукопись, представляющую собою авторизованный список «Горя от ума», доказав в специальном издании-исследовании (1912) преемственную связь данной редакции комедии с более ранней, уже известной (по автографу, изданному В. Е. Якушкиным в 1903 г.). Далее Н. К. Пиксанов сравнил Жандровскую рукопись с Булгаринским (также авторизованным) списком и установил, что расхождения между ними несущественны и касаются лишь нескольких слов. Так был установлен подлинный текст «Горя от ума».

Уже в ходе подготовки издания «Горя от ума» у Н. К. Пиксанова зрела мысль об особом жанре исследования — на материале комедии Грибоедова, но имеющем не «локальное» значение. Замысел этот был заявлен в целом ряде его работ конца 1910-х—начала 1920-х годов, но в силу ряда особых причин был осуществлен лишь в 1928 г. Книга «Творческая история „Горя от ума“» явилась результатом источниковедческих трудов Н. К. Пиксанова. Она прочно вошла в историю отечественного литературоведения, открыв собою перспективный жанр исследований творческой истории литературных произведений. Книга Н. К. Пиксанова создана в период выработки новых методологических позиций и в творческой биографии ученого связана с преодолением им культурно-исторического метода. Сам автор определил метод своего нового исследования как телеогенетический. С одной стороны, подчеркивая значение сознательной цели в творчестве художника, ученый противопоставлял свой метод психологической школе,

---

нова. СПб., 1913; 2) «Горе от ума» в критике и в научной литературе. — В кн.: Грибоедов А. С. «Горе от ума». М., 1969.

утверждавшей бессознательность творчества. С другой стороны, изучая движение (генезис) художественного замысла, исследователь выступал против ограниченности формальной школы, которая трактовала литературное произведение как некое статическое состояние, как сумму художественных приемов. При этом ученый старался быть внимательным к психологии творчества, а также — в целях анализа — последовательно рассматривал различные аспекты произведения, тем самым извлекая рациональное зерно из методик указанных литературоведческих школ. Преодолевая характерное для историко-культурной школы растворение литературного произведения в конгломерате различных фактов быта, политики, религии и пр., автор книги строго (подчас излишне строго) ограничивал предмет исследования рамками собственной истории произведения (о чем и как написано) и в оценке движения авторского замысла старался выдержать в основном эстетический принцип. Последнее обстоятельство, между прочим, порождает порой несколько ригористичный тон исследования, когда ученый отмечает, что «удалось» и что не «удалось» автору «Горя от ума». Однако при всем том «Творческая история „Горя от ума"» — книга, в высшей степени обладающая таким качеством, как точность литературоведческого исследования, чуждая мертвенного схематизма, при котором «алгебра» подавляет «гармонию». В этом ее общетеоретическое значение, ее научная актуальность.

Общий цикл работ Н. К. Пиксанова о Грибоедове не исчерпывается упомянутыми выше статьями и книгами и немыслим без той части, которой нередко не придается большого значения, но которой сам ученый чрезвычайно дорожил. Здесь имеются в виду газетные статьи Н. К. Пиксанова, стенограммы публичных его лекций, рецензии на книги и театральные спектакли. В них проявилось в полной мере важнейшее качество ученого — его постоянное чувство ответственности перед народом, ответственности за бережное отношение к классическому наследию.

Постоянный и разносторонний интерес Н. К. Пиксанова к грибоедовскому наследию был, очевидно, не случаен. «Загадка» Грибоедова вовсе не в том, что он будто бы остался автором одного произведения, а в том, что наряду с Пушкиным и вместе с тем по-своему Грибоедов своей комедией «Горе от ума» открывал классический век русской литературы, принесший ей мировое признание. Творческое наследие драматурга, дошедшее до нас, настолько невелико, что может показаться обследованным вдоль и поперек. Но это только кажется. Каждый, кто пытается (не наскоком, а всерьез) решить хотя бы одну частную проблему грибоедовского творчества, оказывается перед серией новых и новых проблем. Часть из них получила классическое решение в трудах Н. К. Пиксанова, другая часть — в них намечена и завещана старейшим советским ученым новым поколениям исследователей.

Ниже помещаются материалы о Грибоедове из архива Н. К. Пиксанова. Их открывает сообщение об уникальном Грибоедовском собрании ученого, подготовленное М. И. Колесниковой-Пиксановой на основе доклада Н. К. Пиксанова в Доме ученых им. М. Горького 19 апреля 1929 г.; к сообщению приложена библиография, посвященная теме «Библиотека и Грибоедовское собрание Н. К. Пиксанова». Далее помещена стенограмма доклада Н. К. Пиксанова «Грибоедов как рассказчик и чтец», прочитанного 19 февраля 1929 г. на заседании Комиссии живого слова при ленинградской писательской организации. Раздел заключают отдельные заметки Н. К. Пиксанова, посвященные творчеству Грибоедова. Представляется возможным воспроизвести как стенограмму, так и заметки в соответствии с правилами публикации архивных документов — без стилистической правки, что позволит читателю получить представление о процессе формирования творческой мысли ученого. Заголовок «Ни дня без строчки. . .» принадлежит редактору.

Грибоедовское собрание Н. К. Пиксанова [1]

Еще юношей, в юбилейном для Грибоедова 1895 г., Н. К. Пиксанов начал собирать литературу об авторе «Горя от ума» и тем положил основание своей коллекции. Около 1910 г. в нее влилось собрание известного библиофила И. О. Сержпутовского, в течение нескольких десятилетий подбиравшего издания грибоедовской комедии. С тех пор Грибоедовское собрание ежегодно обогащалось новыми ценными, редкими, подчас уникальными материалами.

Прежде всего это многочисленные списки «Горя от ума». Как известно, законченная в 1824 г. комедия Грибоедова долгое время не пропускалась в печать, а позднее — вплоть до 1860-х годов — искажалась цензурой. В то же время «„Горе от ума" рукописное, — по свидетельству Кс. Полевого, — было почти в каждом семействе, его читали и не могли начитаться»; в числе первых владельцев рукописных копий комедии были многие декабристы.

В Грибоедовском собрании Н. К. Пиксанова свыше шестидесяти списков «Горя от ума», больше, нежели в любом из крупнейших архивохранилищ страны. Из редчайших списков следует отметить Бехтеевский список, являющийся единственной известной копией с так называемого Музейного автографа (ранней, московской, редакции пьесы), два списка И. Д. Гарусова, на основании которых Н. К. Пиксанов разоблачил фальсификацию текста «Горя от ума», проделанную Гарусовым в издании 1875 г. Представляют особый интерес и многие другие списки — например, рукописная книга в переплете с золотым тиснением, текст которой переписан профессиональным переписчиком и предварен гравированным Уткиным портретом автора «Горя от ума»; на списке имеется владельческая надпись писателя В. И. Панаева. Замечателен и список «Горя от ума», принадлежавший дальнему родственнику и первому биографу Грибоедова Д. А. Смирнову; на обороте обложки этого списка подклеен лист с черновыми записями рассказов А. А. Жандра о Грибоедове (одна из этих записей такова: «В Персии на кровле дома стоял рояль, и Грибоедов фантазировал, собирая толпы народа», другие касаются творческой истории романа В. С. Миклашевич «Село Михайловское», прототипом одного из героев которого был Грибоедов). В конце одного из списков, фамилии владельцев которого тщательно стерты, имеются карандашные зарисовки героев комедии: Тугоуховского, Скалозуба, Молчалина, Фамусова (рисунки сделаны переписчиком пьесы Колобовым).

Из рукописных материалов Грибоедовского собрания следует отметить также список комедии Грибоедова и Катенина «Студент»

[1] В 1977 г. Грибоедовское собрание Н. К. Пиксанова в составе библиотеки ученого поступило в Институт русской литературы АН СССР. Списки «Горя от ума» Н. К. Пиксанов передал туда же в 1960-х годах.

(1817) — единственный источник текста произведения, не опубликованного при жизни его авторов. Здесь же имеются лекции по философии И. Т. Буле (на немецком языке), записанные М. Я. Чаадаевым, братом П. Я. Чаадаева; известно, что вместе с Чаадаевыми эти лекции слушал и Грибоедов.

К рукописному фонду тяготеют и многие печатные издания комедии с рукописными вставками, восполняющими цензурные изъятия. Вообще же в Грибоедовском собрании представлено свыше 150 различных изданий «Горя от ума» начиная с первых (1833, 1839, 1854). Многие издания иллюстрированы (среди них роскошное издание 1912 г. с рисунками Д. Н. Кардовского), часть экземпляров — на веленевой, слоновой, японской бумаге. Особого упоминания заслуживает чрезвычайно редкое, малоизвестное библиографам, уникальное печатное издание 1830-х годов — анонимное, тайное, бесцензурное, выполненное, по-видимому, в одной из армейских типографий и известное в единственном экземпляре (подобное издание, напечатанное в другой армейской типографии, есть в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). Имеются и бесцензурные заграничные издания комедии, лейпцигское и берлинское (оба — 1858 г.). Дополняют коллекцию первые издания ранних произведений Грибоедова: «Молодые супруги» (1815), «Притворная неверность» (1818), а также альманах «Русская Талия» (1824), в котором напечатаны отрывки из «Горя от ума», и другие журналы и альманахи тех лет с произведениями Грибоедова, в том числе декабристская «Полярная звезда» на 1825 г., где помещен «Отрывок из Гете», переведенный Грибоедовым. В полном подборе имеются грибоедовские тексты (сочинения, письма, официальные бумаги), впервые опубликованные в журналах, газетах и пр.

Среди переводов «Горя от ума», представленных в коллекции, имеются издания на английском, немецком, французском, польском, чешском, грузинском, украинском, армянском, башкирском и других языках; из редчайших изданий этого рода следует отметить турецкое — «Акыль дан белла. Перевод комедии „Горе от ума“ А. С. Грибоедова Махмедом Мурадом. Константинополь, 1300-й год от бегства Магомета» (1883).

Обширнейшим разделом собрания является богатейший и разнообразнейший по своему характеру раздел литературы о Грибоедове: материалы к биографии, историко-литературные разыскания, множество учебных пособий, исторических сочинений. Отдельных изданий, не считая оттисков, журналов и газет, — около 500 единиц. Имеются книги, непосредственно не связанные с Грибоедовым, но имеющие значение для характеристики эпохи: посвященные быту грибоедовской Москвы, войне 1812 г., отношениям России с Востоком, Кавказу и т. д. Собраны также книги, которые читал Грибоедов, как например «Санктпетербургский карманный месяцеслов на лето от рождения Христова 1812—1819. Изд. Ф. Шуберта»; эти «шубертовы календарики» писатель просил

переслать ему на гауптвахту Главного штаба во время заключения по делу декабристов.

Из наибольших редкостей этого раздела необходимо отметить «Краткий очерк политической и литературной жизни А. С. Грибоедова. Сост. Евг. Серчевским. СПб., 1854» — корректурные листы не появившейся в свет брошюры (приобретена из библиотеки Г. Н. Геннади). Укажем также на подражания «Горю от ума»: Утро после бала Фамусова, или Все старые знакомцы. Комедия-шутка в одном действии в стихах. М., 1844; Возврат Чацкого в Москву. Продолжение комедии Грибоедова «Горе от ума». Соч. гр. Е. П. Ростопчиной. СПб., 1865; «Горе от ума». Комедия московской жизни в 4-х действиях Марка Ярона. М., 1881 и др.

Большое место в собрании Н. К. Пиксанова занимает периодика. Рассеянные по многочисленным журналам и газетам грибоедовские материалы тщательно подобраны. Имеется, в частности, богатейший подбор журнальных и газетных вырезок по сценической истории «Горя от ума», театральных афиш, программ, фотографий исполнителей грибоедовских ролей и отдельных сцен комедии, в их числе программа постановки «Горя от ума» во МХАТе с собственноручными подписями К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, В. И. Качалова.

Грибоедовское собрание Н. К. Пиксанова является своеобразной энциклопедией по Грибоедову, это подлинно творческая лаборатория исследователя. Органической частью собрания являются папки — тематические подборы различных материалов по темам: «Грибоедов и декабристы», «Грибоедов на Востоке», «Грибоедов в иллюстрациях» и пр. Здесь же имеется грибоедовская картотека, собиравшаяся в течение всей жизни ученого; собрание копий с неизданных архивных документов о Грибоедове, а также описание списков «Горя от ума» (свыше 200). К собранию примыкают рукописи собственных грибоедоведческих трудов Н. К. Пиксанова — в их числе и неизданных, таких как «Библиография А. С. Грибоедова» до 1968 г. (около 25 печатных листов) и «Летопись жизни и творчества А. С. Грибоедова».

Библиотека и Грибоедовское собрание Н. К. Пиксанова

Библиография

1. **Ник. О.** Общество друзей книги. — Среди коллекционеров, М., 1922, № 7—8, с. 76—77.
2. Мое Грибоедовское собрание. Доклад чл.-кор. АН СССР Н. К. Пиксанова. Л., 1949, 4 с. (Ленингр. Дом ученых им. М. Горького. Секция коллекционеров).
3. **Аркадьев А.** Редкое грибоедовское собрание. — Сов. молодежь, Рига, 1955, 9 марта.
4. **Лебин Б.** Ученый и его библиотека. — Ленингр. правда, 1955, 27 авг., № 202.
5. **Берков П.** Записки книголюба. — Веч. Ленинград, 1959, 12 апр., № 292.

6. **Малев И. М.** Это благородно, это по-советски. Дар ученого. — Веч. Ленинград, 1960, 12 ноября, № 272.
7. **Грознова Н.** Дар ученого. — Лит. и жизнь, 1960, 14 дек., № 148.
8. **Барсук А.** Библиотека ученого. — В мире книг, 1964, № 2, с. 45.
9. **Барсук А. И.** Рабочая лаборатория ученого (о библиотеке Н. К. Пиксанова). — В кн.: Книга. Исследования и материалы. Сб. XVII. М., 1968, с. 243—249 (Книжная палата).
10. **Брандис Е.** Завидная судьба. — В мире книг, 1968, № 6, с. 41.
11. **Ревякин А. И.** Краткий очерк научно-исследовательской, педагогической и общественной деятельности. — В кн.: Николай Кирьякович Пиксанов. Материалы к биобиблиографии ученых СССР. Сер. лит. и яз., вып. 8. М., 1968, с. 34—35.
12. **Щербакова М.** Жизнь, отданная науке. Памяти Н. К. Пиксанова. — Ленингр. ун-т, 1969, 11 апр., № 38.
13. **Шадури В.** Памяти выдающегося ученого и педагога. — Лит. Грузия, 1969, № 5—6, с. 191—192.

Грибоедов как рассказчик и чтец

Дорогие товарищи, я должен начать свой доклад с оговорок: мой доклад будет краток и не очень богат данными, не потому что Грибоедов был плохой рассказчик и собеседник или чтец, он был превосходный рассказчик и превосходный чтец, но от него до нас не дошло тех документов, по которым мы могли бы знать Грибоедова как рассказчика, собеседника, чтеца и даже актера. В этом отношении Грибоедов поставлен историографически в очень трудное, невыгодное положение. Относительно других писателей мы имеем богатейший и самый бесспорный материал. Как читал Л. Толстой, мы можем и сейчас слышать в изображении его близких учеников; о Пушкине как о собеседнике, чтеце и рассказчике до нас дошли сведения, собранные в известной книге В. В. Вересаева, только что вышла книга разговоров Пушкина, где сосредоточен близко сюда относящийся материал. Если бы мы хотели изучать ораторское искусство или, вернее сказать, воздействие ораторского гения на Достоевском, перед нами имеются богатые данные, — это показания современников о знаменитой Пушкинской речи Достоевского. Что касается Грибоедова, то — повторяю — данных о нем чрезвычайно мало. Зная переписку Грибоедова, могу вам представить не больше пяти выдержек. Собранные недавно мною в целую книгу воспоминания современников о Грибоедове дают тоже очень небольшой запас показаний. Благодаря этому тема моя будет невольно выполнена бледно — не потому, что сам герой этого доклада был бы беден какими-нибудь данными, а потому, что слишком много времени прошло, воспоминания сглаживаются, а документов мало.

Что же касается дара рассказывания, дара беседы, дара чтения, то для Грибоедова, для каждого писателя, этот дар является дополнительным к его основному дару, поэтическому. Часто бывает так, что щедрая природа награждает поэта одним, а иной раз даже несколькими дополнительными дарами. Иной раз это дар

теоретической мысли, и тогда мы имеем перед собою научную работу, научное творчество, скажем, Гете. Если взять художников музыки, то мы знаем, что Бородин был даровитым химиком, а Кюи — математиком. Но для нас ближе дарование художественности, и здесь мы могли бы привести немало примеров. Мы знаем. что в рисовании большую даровитость проявил Пушкин, и до сих пор есть искусствоведы, которые говорят, что художественный талант Пушкина не оценен. Мы знаем, что Жуковский был несравнимым графиком; мы знаем картины маслом Лермонтова, Леонида Андреева...

В музыке мы знаем, что сам Грибоедов был даровитый музыкант, — как теоретик, так и виртуоз и композитор. Мы знаем, что имя Льва Толстого известно в музыке; в скульптуре известную даровитость проявил Шаляпин. Если ближе подойти к нашей художественной теме, то нам известны образцы яркой художественной одаренности; стоит назвать Диккенса, а из наших русских писателей Писемский прославлен своим чтением, или Достоевский, или — из новейших — А. Блок. У Грибоедова к его высокому поэтическому дарованию присоединялись и дополнительные дарования; правда, как рисовальщик Грибоедов был никакой, хотя он иной раз и пытался зарисовать то, что видел, например виды Крыма, но это было нечто схематичное. Зато Грибоедов был хороший музыкант, и на эту тему написана специальная работа С. К. Булича.

Что касается рассказывания или беседы, то нет нужды в этой аудитории говорить о том, что это есть большое своеобразное и прекрасное творчество. И как раз именно в грибоедовские времена этот дар беседы и дар рассказывания был культивируем лучше и больше, чем в позднейшие времена. И в наше время мы знаем великолепных рассказчиков. Сошлюсь на то, что в своих воспоминаниях о встрече с Горьким Луначарский дал нам яркую характеристику дарования Шаляпина. Я сошлюсь еще на Тургенева, дар рассказывания которого был очень велик; это удостоверяется тем, что в воспоминаниях современников были записаны некоторые из его рассказов, не появившиеся потом в печати.

Грибоедов был прекрасный собеседник, яркий рассказчик и талантливый чтец. Один из его знакомых, актер Петр Каратыгин, в воспоминаниях своих отмечает бегло остроумие беседы Грибоедова: «Кроме его остроумной беседы, любил я слушать его великолепную музыку». Другой современник Грибоедова литератор Кс. Полевой упоминает о Грибоедове: «Он живо и ловко описывал некоторые обычаи (персиян)». И в другом месте тот же Полевой пишет: «Его обращение всегда отличалось редким свойством: какою-то искренностью, которая, однако ж, не переходила светских форм. Слушая Грибоедова, можно было верить каждому слову его, потому что он не терпел преувеличений и будто мыслил вслух, не скрывая своих чувств, но образованность и светскость придавали ему характер обворожительный».

Тот же самый Кс. Полевой сохранил нам любопытный рассказ самого Грибоедова из своих бесед с ним, и я приведу его почти полностью:

«Между прочим, речь зашла о власти человека над самим собой. Грибоедов утверждал, что власть его ограничена только физическою невозможностью, но что во всем другом человек может повелевать собой совершенно и даже сделать из себя все. „Разумеется, — говорил он, — если бы я захотел, чтобы у меня нос был короче или длиннее (собственное его сравнение), это было бы глупо, потому что невозможно. Но в нравственном отношении, которое бывает иногда обманчиво-физическим для чувств, можно делать из себя все. Говорю так потому, что много испытал над самим собой. Например, в последнюю персидскую кампанию, во время одного сражения, мне случилось быть вместе с князем Суворовым. Ядро с неприятельской батареи ударилось подле князя, осыпало его землей, и в первый миг я подумал, что он убит. Это разлило во мне такое содрогание, что я задрожал. Князя только оконтузило, но я чувствовал невольный трепет и не мог прогнать гадкого чувства робости. Это ужасно оскорбило меня самого. Стало быть, я трус в душе? Мысль нестерпимая для порядочного человека, и я решился, чего бы то ни стоило, вылечить себя от робости, которую, пожалуй, припишете физическому составу, организму, врожденному чувству. Но я хотел не дрожать под ядрами, в виду смерти, и при первом случае стал в таком месте, куда доставали выстрелы с неприятельской батареи. Там сосчитал я назначенное мною самим число выстрелов и потом, тихо поворотив лошадь, спокойно отъехал прочь. Знаете ли, что это прогнало мою робость? После я не робел ни от какой военной опасности. Но поддайся чувству страха, оно усилится и утвердится».

Вот один из рассказов, записанный Полевым. Полевой ручается за точность, и фактически, наверное, это так, но мы можем утверждать, что прелесть живой речи здесь едва ли так соблюдена. И другой из современников Грибоедова, его ближайший друг С. Н. Бегичев, с похвалой и даже с восторгом отзывается о Грибоедове как о собеседнике: «Не имею довольно слов объяснить, до чего приятны бывали для меня частые (а особливо по вечерам) беседы наши вдвоем. Сколько сведений он имел по всем предметам!!! Как увлекателен и одушевлен он был, когда открывал мне, так сказать, нараспашку свои мечты и тайны своих будущих творений или когда разбирал творения гениальных поэтов. Много он рассказывал мне о дворе персидском, нравах и обычаях персиян, их религиозных сценических представлениях на площадях и проч., а также об Алексее Петровиче Ермолове и об экспедициях, в которых он с ним бывал. И как он был любезен и остер, когда бывал в веселом расположении!».

Мимоходом отмечу, что современники указывают не однажды, что особенно весел, остроумен и непринужден бывал Грибоедов в беседе в малом кругу; в большом обществе он становился мол-

чаливым. Что же касается дара собеседования, то, сколько можно судить из этих небольших показаний современников, Грибоедов проявлял одну особенность — склонность к монологу, притом к монологу не только и не столько повествовательному, сколько эмоциональному. Неоднократно эту особенность собеседования Грибоедова современники называли красноречием. Так, тот же Бегичев рассказывает, что когда произошло столкновение между Шереметевым и графом Завадовским из-за танцовщицы Истоминой, то никто не мог остановить Шереметева. Бегичев пишет: «Со всем своим красноречием Грибоедов не мог уговорить его». Булгарин говорит: «Убеждение лилось из уст его». Булгарин тоже пишет: «Изъясняясь приятно и правильно на всех языках, он отлично хорошо говорил по-русски, достоинство весьма редкое между образованными русскими». В воспоминаниях А. А. Бестужева мы находим и характеристику особого темперамента и даже особого уклона в красноречии Грибоедова, это именно моралистический уклон. Бестужев пишет: «Твердость, с которою он обличал порочные привычки, несмотря на знатность особы, показалось бы иным катоновской суровостью, даже дерзостью; но так как видно было при этом, что он хотел только извинить, а не уколоть, то нравоучение его, если не производило исправления, по крайней мере не возбуждало и гнева». Вот эти скупые показания выдвигают особую темпераментность Грибоедова, которая быстро переходила в единоличный монолог-проповедь. Эта темпераментность, дар убеждения, способность быстро загораться были тесно связаны у Грибоедова с его мощным воображением. Бегичев сохранил нам сообщение об этой быстрой возбудимости Грибоедова: «Однажды сказал он мне, что ему давно входит в голову мысль явиться в Персию пророком и сделать там совершенное преобразование; я улыбнулся и отвечал: „Бред поэта, любезный друг“. — „Ты смеешься, — сказал он, — но ты не имеешь понятия о восприимчивости и пламенном воображении азиатцев. Магомет успел, отчего же я не успею?“ И тут заговорил он таким вдохновенным языком, что я начинал верить возможности осуществить эту мысль».

Склонность к монологу тесно сближает Грибоедова с его героем Чацким. И у Чацкого есть большая склонность произносить героические монологи, и в построении монолога Грибоедов действительно проявляет высокое мастерство. Монологи в «Горе от ума», и в частности монологи Чацкого, поражают своим совершенством. Мне уже приходилось говорить о музыкальном совершенстве этих монологов. Мне кажется, что в Грибоедове умер оратор. В те времена русская общественность не могла предоставить Грибоедову, как и всякому другому оратору, возможность широко раскрыть свое дарование. Ведь у нас не было тогда таких политических учреждений, как парламент, где можно было бы выступать Грибоедову, как в английском парламенте выступал поэт Байрон; у нас не было политических клубов, где мог ораторствовать любой из писателей-англичан; у нас не было и такой формы об-

щественных выступлений, как широко открытые заседания. Только одна форма общения была тогда легко доступна и широко практиковалась — это застольная беседа и застольные речи. И в этих беседах Грибоедов выделялся как яркий, незаурядный собеседник и организатор.

Для культуры речи у Грибоедова была возможность, которая обогащала его и как собеседника и вместе с тем давала мощное возбуждение и для Грибоедова-драматурга, для творца речи действующих лиц «Горя от ума», — я разумею близость Грибоедова к театру и к актерам. «Грибоедов и театр», «Грибоедов и актер» — это могло быть предметом особого доклада, и я надеюсь такой доклад сделать. Здесь же только упомяну, что Грибоедов с самого раннего детства жил в театральной атмосфере. Живя у своего богатого дяди А. Ф. Грибоедова, Грибоедов имел возможность участвовать в благородном любительском театре и наблюдать крепостной театр, который был у А. Ф. Грибоедова. В Москве, как известно, этих крепостных театров было большое количество, а в том учебном заведении, где был Грибоедов, в университетском пансионе, был свой замечательный студенческий театр.

Нечего вам напоминать, что то время было эпохой возрождения, яркого расцвета русского профессионального театра, и Грибоедов имел самое близкое знакомство среди тогдашних актеров; Каратыгин, обе Семеновы, Сосницкий, Григорьев, Щепкин были его знакомыми и закадычными друзьями. Из скудных воспоминаний о Грибоедове мы знаем, что он участвовал в спектакле: так, известный театральный деятель сохранил воспоминание о том, что в молодости Грибоедов охотно участвовал в пьесе «Маркуша, Вольтерова любовница». А в недавно напечатанной пьесе Андреева, в «Князе Вяземском», мы прочли очень интересные показания. Посылая П. А. Вяземскому письмо с Сосницким и расхваливая его в роли Вольтера, Грибоедов пишет: «А кабы теперь был в Москве, сыграл бы в деревне у вас роль старухи маркизши, Вольтеровой любовницы». Грибоедов готов был взять женскую роль, — это показывает, как он близко входил в театральные затеи.

Сохранились суждения Грибоедова об игре актеров и актрис. В письме к П. А. Катенину в 1824 г. из Петербурга он пишет, что дремал в спектакле немецкой труппы, которая ставила «Золотое руно». Дальше пишет он об актрисе м-ль Оредерюнь: «Актриса м-ль Оредерюнь не без дарований, но подрядилась каждому стиху давать отдельное выражение, и утомляет, притом не имеет пламенной души, как наша Семенова». Это замечание о том, что актриса подрядилась давать каждому стиху отдельное выражение, свидетельствует о том, каким строгим ценителем сценического слова был Грибоедов. А дальше он переходит к нашим актерам: «Сказать ли тебе два слова о Колосовой? В трагедии — обезьяна старшей своей соперницы, которой средства ей, однако, не дались, в комедии она могла бы быть превосходна, она и теперь, разуме-

ется, лучше Валберховой и тому подобных... только кривляет свое лицо непомерно, передразнивает кого-то, думаю, что Мариво, потому что пленилась ее игрою, как сама мне сказывала, собственную природу выпустила из виду и редко на нее попадает, и как однообразна! Шаховской не признает в ней ни искры таланта; я не согласен с ним, конечно, она еще не дошла и вполовину до той степени совершенства, до которой могла бы достигнуть». О той же Колосовой Грибоедов пишет еще раз в связи со своим чтением «Горя от ума»: «Колосова, по личностям с одним из членов Комитета, еще не заключила нового условия и при мне не выходила на сцену, но у себя читала мне несколько Мольера и Мариво. Прекрасное дарование, иногда заметно, что копия, но местами забывается и всякого заставляет забыться. Природа свое взяла, пальма в комедии ей принадлежит неотъемлемо. Разумеется, что она в свою очередь пленилась моим чтением; не знаю искренно ли? Может быть, и это восклицание из Мариво».

Вот это упоминание о том, что Колосова восторгается чтением Грибоедова, уже переводит нашу беседу к вопросу о Грибоедове как о чтеце. Эта тема также очень скудно закреплена в биографической традиции; еле можно наблюдать несколько высказываний. Между тем Грибоедов прославлен в 1823—1824 гг. своим мастерским чтением «Горя от ума» в Москве и Петербурге. Вот что он пишет С. Н. Бегичеву вскоре по приезде в столицу: «Кроме того, на дороге мне пришло в голову приделать новую развязку; я ее вставил между сценою Чацкого, когда он увидел свою негодяйку со свечою над лестницею, и перед тем, как ему обличить ее; живая, быстрая вещь, стихи искрами посыпались <...> и в этом виде читал я ее Крылову, Жандру, Хмельницкому, Шаховскому, Гр<ечу> и Булг<арину>, Колосовой, Каратыгину, дай счесть — *8 чтений*. Нет, обчелся, — двенадцать; третьего дня обед был у Столыпина, и опять чтение, и еще слово дал на три в разных закоулках. Грому, шуму, восхищению, любопытству конца нет. Шаховс<кой> решительно признает себя побежденным (на этот раз). Замечанием Виельгорского я тоже воспользовался. Но наконец мне так надоело все одно и то же, что во многих местах импровизирую, да, это несколько раз случалося, потом я сам себя ловил, но другие не домекались». Конечно, сам Грибоедов своего чтения оценивать и описывать не может; запомним, что Грибоедов импровизировал. Он постоянно перерабатывал «Горе от ума», и до нас дошло его собственное показание о том, что он импровизировал. Увы, эти импровизации никем не записаны. Но мы с вами помним, что Колосова хвалила чтение Грибоедова. Имеются и другие показания о том, как читал Грибоедов; так, в воспоминаниях декабриста А. А. Бестужева мы читаем: «Грибоедов был отличный чтец; без фарсов, без подделок он умел дать разнообразие каждому лицу и оттенить каждое счастливое выражение». Вот скупые строки из воспоминаний А. А. Бестужева. Богатство своего

чтения Грибоедов не мог передать и закрепить в сценическом исполнении «Горя от ума». «Горе от ума» при жизни Грибоедова и в его присутствии ставилось, сколько известно, только дважды. Один раз позднее в Эривани силами офицеров гарнизона, а другой раз в Петербурге в 1824 г. на школьной сцене театрального училища, о чем воспоминания сохранил нам Петр Каратыгин. Мастерам большой сцены, профессиональным артистам, Грибоедов не мог передать своего чтения, так как при жизни Грибоедова «Горе от ума» не было разрешено к постановке. Правда, при жизни он задумывался над распределением ролей, и Колосова сохранила такое воспоминание: «Привезя в Петербург написанную им на Кавказе знаменитую свою комедию „Горе от ума“, Грибоедов читал ее нам с мужем незадолго до отъезда полномочным министром в Тегеран. Мне не понравилась предназначенная мне роль Софьи Павловны; но Грибоедов взял с меня честное слово, что в случае, если пьеса будет дозволена к представлению, в чем он крепко сомневался, то я сыграю хотя маленькую эпизодическую роль Натальи Дмитриевны».

До нас дошла группа сведений о том, как Грибоедов распределял другие роли между актерами; он вступил в общение и с знаменитым вскоре в роли Фамусова Щепкиным. Но демонстрировать перед целой труппой, как надо говорить «Горе от ума», как оно само звучало в творчестве Грибоедова, он не мог, и в театральную традицию это мастерское чтение не вошло. Исключение составляют Каратыгин и Сосницкий, которые присутствовали при чтении Грибоедовым «Горя от ума», и, стало быть, их слух, память сохранили нечто и в позднейшем сценическом творчестве.

Вот все, что могу сообщить о Грибоедове как о чтеце, собеседнике, рассказчике и актере. Увы, это немного, и мы только логически, из чисто суммарной оценки современников, можем догадываться, как талантлив был Грибоедов как чтец, собеседник и рассказчик.

«Ни дня без строчки...»

21 ноября 1958 г.

6 сентября 1824 г. Пушкиным был написан «Разговор книгопродавца с поэтом». Здесь, в монологе поэта о женщинах, какими он раньше увлекался, об «их легкой, ветреной душе», об их «нечистом воображении», включены стихи:

Когда на память мне невольно
Придет внушенный ими стих,
Я так и вспыхну, сердцу больно:
Мне стыдно идолов моих.
К чему, несчастный, я стремился?
Пред кем унизил гордый ум?
Кого восторгом чистых дум
Боготворить не устыдился?..

«Разговор» был включен Пушкиным как предисловие в издание первой главы «Онегина» (цензурное разрешение — 29 декабря 1824 г.; в продажу первая глава вышла около 19 февраля 1825 г.).

Процитированные выше стихи из «Разговора книгопродавца с поэтом» сопоставляются с обращением к Софье в последнем монологе Чацкого в действии IV «Горя от ума»; возьму отрывки:

Слепец! я в ком искал награду всех трудов!
. . . .
Пред кем я давиче так страстно и так низко
Был расточитель нежных слов!
. . . .
Довольно!.. с вами я горжусь моим разрывом...

В сопоставляемых отрывках нет прямых, кричащих совпадений. Однако явственна близость лексики и фразеологии, патетического построения монологов с обилием вопрошений и восклицаний, одинакового ритма стихотворной речи у обоих поэтов. Еще явственнее морально-психологическое содержание; основной смысл: разочарование в «легкой, ветреной душе» любимых женщин, в их несоответствии «чистым думам», требованиям «гордого ума».

Возникает вопрос о литературном «влиянии», если не «заимствовании». Его надо решать отрицательно. Создание последнего монолога Чацкого протекало творчески независимо. В первоначальной (Музейной) редакции, созданной до написания «Разговора» Пушкина, в Москве, в 1823 г., Чацкий еще резче, чем Поэт в «Разговоре» у Пушкина, обличал «ветреную душу» и «нечистое воображение» светских женщин и девушек:

Искательниц фортун и женихов чиновных,
Которым красотой едва дано расцвесть,
Уж глубоко натвержено искусство
Не сердцем поискать, а взвесить и расчесть,
И продавать себя в замужество.

Софью Чацкий, даже в этом порыве негодования, не отождествляет с такими женщинами: «Вы свыше этого». Но, вспоминая Молчалина, Чацкий приходит в отчаяние:

А вы! о боже мой! кого себе избрали?
Когда подумаю, кого вы предпочли!

Позднее, на переезде из Москвы в Петербург, между 29 и 31 мая 1824 г., Грибоедову пришла в голову новая сцена (заигрывание Молчалина с Лизой), «стихи искрами посыпались», и окончательная речь Чацкого была несколько переработана. Творческая независимость Грибоедова в этом эпизоде очевидна.

Очевидна и независимость монолога Поэта в «Разговоре» Пушкина от монолога Чацкого. Ведь «Разговор» написан в сен-

тябре 1824 г.. в Михайловском, а текст «Горя от ума» Пушкин узнал от Пущина 11 января 1825 г. Между тем, повторяю, близость, идейно-художественное родство сопоставляемых текстов очевидны.

Здесь наблюдаем иную зависимость — закономерность целого нового литературного движения, в котором единомышленниками и соратниками были два великих русских поэта.

* * *

16 августа 1961 г.

Не так давно Г. Макогоненко в печати возражал против термина «элементы реализма» (как и «элементы сентиментализма» и т. п.). Ему казалось, что можно говорить только о реализме, сентиментализме, классицизме и пр.

Это грубое упрощение. Имеются чистые, беспримесные формы и произведения того или иного литературного стиля. Но это редкие случаи. Обычно же мы встречаем формы смешанные, переходные, компромиссные, как бывают смешанные, переходные, компромиссные социальные группы, творящие искусство.

Это положение необходимо применять и в оценке драматургии «Горя от ума».

Мне уже приходилось в печати неоднократно раскрывать сложность стилистики «Горя от ума». В гениальной пьесе Грибоедова зримы многообразные стилевые образы: реалистические, классические, гротескно-водевильные. Наличествуют в «Горе от ума» и элементы романтические.

Романтические элементы необходимо раскрыть и в последнем монологе Чацкого.

Этот прославленный монолог по своей стилистической форме явно связан с классицистической традицией. В «Горе от ума» насчитывается до шестнадцати монологов; из них восемь принадлежат Чацкому. Самый длинный из них — последний, в действии IV. Он явно нарушает реалистический стиль. Ведь подумать только: Чацкий произносит его в полутемных парадных сенях, в присутствии Фамусова, Софьи, Лизы, швейцара, целой толпы слуг. Чацкий обращается с обличительным словом то к Софье, то к Фамусову, то к москвичам. Он несдержанно намекает на «любовника-глупца», т. е. Молчалина. В позднейшей реалистической, написанной прозой пьесе такой монолог был бы недопустим, невероятен. Но в традициях литературы 20-х годов XIX в. это было еще привычно, не смущало зрителей, читателей, критиков. А достоинства языка, стиха, ритма, патетика увлекали актеров, игравших Чацкого. И элемент классицизма не вызывал сопротивления. Детальный стилистический анализ монолога вскрывает в нем и другой стилистический элемент: романтический.

Вот Чацкий гремит против Софьи:

Зачем меня надеждой завлекли?
Зачем мне прямо не сказали,
Что все прошедшее вы обратили в смех?!
Что память даже вам постыла
Тех чувств, в обоих нас движений сердца тех,
Которые во мне ни даль не охладила...

Но Софья и не завлекала надеждой Чацкого, и не обращала в смех всего прошлого; если не прямо, то совершенно явственно было ею сказано об увлечении Молчалиным. Ее нельзя назвать предательницей в любви, ведь Чацкий сам бросил Москву и оставил там подругу отроческих лет. Здесь резко проявляются характерные гиперболизм и риторизм речи.

Вот Чацкий продолжает:

С кем был! Куда меня закинула судьба!
Все гонят! все клянут! Мучителей толпа,
В любви предателей, в вражде неутомимых...
. . . .
Вы правы: из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день пробыть успеет,
Подышит воздухом одним,
И в нем рассудок уцелеет.
Вон из Москвы! Сюда я больше не ездок.
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок!..

Опять гиперболизмы, преувеличенные, абстрактные образы, отвлеченная фразеология, контрастное противопоставление героя-одиночки недостойной толпе. Это стиль не реалистический, а иной, и мы вправе назвать его романтическим. Он хорошо знаком нам по одновременным повестям А. А. Бестужева-Марлинского, по его ранним критическим статьям, по его позднейшим собственным частным письмам к друзьям. Нетрудно подобрать многочисленные примеры такой романтико-ораторской стилистики у других декабристов. Характерно и это поспешное отступление протеста Чацкого под напором барской Москвы:

Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок!..

Такие настроения катастрофичности и отъединения знакомы нам и по биографиям подлинных декабристов.

Но ставится вопрос: эта романтика речей и чувств принадлежит ли только герою, Чацкому, или также и автору, Грибоедову?

Ведь возможно изображение персонажа-романтика автором-реалистом. Так романист-реалист Гончаров изображает — иронически — романтика Адуева-младшего.

Казус «Горя от ума» сложнее. Сочетание разных стилистических элементов в комедии обильнее, чем в романе Гончарова.

Правда, и Гончаров на заре своего творчества сам переживал ультраромантические настроения, что и отразил в четырех стихотворениях. Но быстро изжил эту навеянную литературной модой психологию и разоблачил ее в «Обыкновенной истории».

Возможно, весьма вероятно, что и Грибоедов изжил бы романтический декабристский лиризм. Но около 1825 г., накануне декабристского восстания, он и сам не чужд был романтических переживаний и воззрений декабристского типа. Это отразилось не только в последнем монологе Чацкого, но и во всем складе «Горя от ума». По своей общей тональности это ведь не только реалистическая, бытовая пьеса, но и произведение высокой лирической напряженности. Мы вправе назвать «Горе от ума» лирической драмой. Здесь лиризм не только обличительный, сатирический, воинствующий, но и интимный, психологический лиризм. Однако и тот, и другой лиризм едины и возникают из одной социальной среды, именно — декабристской.

Выделение романтического элемента из целостного творческого сплава нелегко осуществить. Но ради точности и полноты анализа это приходится сделать.

* * *

10 ноября 1965 г.

Типичность, индивидуальная портретность персонажей «Горя от ума» была так сильна, что в Москве 1820-х годов открылась целая охота за прототипами грибоедовских героев. При этом не обошлось без преувеличений и вымыслов. Так, прототипом полковника Скалозуба называли то полковника Фролова, то нескольких других лиц, а кое-кто утверждал, что Скалозуб скопирован с великого князя Николая Павловича, который в 1825 г. стал императором. В воспоминаниях беллетриста П. Д. Боборыкина читаем: «...что без живых лиц, даже со всеми их особенностями, творческая работа немыслима. В нашей литературе есть образцовое, гениальное произведение, которое все состоит из таких личностей — это „Горе от ума“. За исключением Чацкого (да и то только отчасти), все остальные лица — портреты, поднятые до значения типов только в силу огромного таланта Грибоедова. Но Москва 20-х годов знала этих людей. Да и Грибоедов нисколько не церемонился подписывать под вымышленными именами имена своих знакомых. Всем грамотным русским людям известен подлинный анекдот, как Грибоедов, читая вслух свою комедию, кивал на того москвича, который послужил ему оригиналом для одного из приятелей Репетилова: „В Камчатку сослан был, вернулся алеутом, — И крепко на руку нечист!“ (Боборыкин П. Д. Воспоминания, т. 2. М., 1965, с. 365, 570)».

Боборыкин подразумевал при этом Ф. И. Толстого («Американца») — авантюриста и дуэлянта. Невероятно и недопустимо, чтобы Грибоедов прямо «кивал» на Толстого, в его присутствии

именуя его «крепко на руку нечист». Так же невероятно, чтобы Грибоедов на списках «Горя от ума» под фамилиями персонажей подписывал собственною рукою фамилии их прототипов; таких списков мы не знаем ни одного.

* * *

8 мая 1966 г.

Анализируя показания Грибоедова о первоначальной истории «Горя от ума», нужно продумать очень существенный вопрос. Ведь Грибоедов собирался написать философскую драму «Горе уму». По собственным показаниям Грибоедова, «первое начертание» «было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь». Можно угадывать, что в центре этого первоначального замысла стоял герой-титан — нечто вроде байронического Каина, Манфреда (или Чайльд-Гарольда). Примерно так готов понимать Чацкого Вл. Орлов: разочарование в человечестве, безысходный пессимизм; Герцен вспоминает подобных героев, говоря о них, как о «страдательно тоскующих... гордо презирающих лицах». И я, и другие грибоедовисты, не останавливаясь своею мыслью на этом философском замысле, торопятся перейти к рассуждению о том, как философский замысел перешел в замысел реалистической, социально-психологической комедии.

Но теперь, мне думается, что глухие, лаконические признания Грибоедова об угасшем философском замысле таят в себе целую интимную историю о том, как Грибоедов переходит от романтической трагедии к сатирическо-психологической драме.

В скупых словах Грибоедова о герое философской трагедии и ее идейности угадывается связь Грибоедова с проблемами Гете, Байрона, Шелли и других писателей эпохи романтизма, ставивших проблему титанического героя.

Можно утверждать, что философско-романтический период был у Грибоедова непродолжительным. И особенности таланта Грибоедова, глубоко реалистического, и не менее того сама быстрая политическая жизнь России 20-х годов XIX в. торопили Грибоедова изжить романтизм и перейти к реализму.

Замечательно, что такой переход у Грибоедова аналогичен тому, как Гончаров в творческой истории образа Райского переходил от претензии на философское произведение к реалистическому образу русского молодого человека, поставленного в подлинные условия барского быта и культуры 30-х годов XIX в.

* * *

13 октября 1966 г.

Нам точно известны три текста «Горя от ума»: Музейный автограф, Жандровская рукопись и Булгаринский список.

Все они представляют собою хотя и разновременные, но совершенно оформленные тексты «Горя от ума». Правда, Музейный

автограф мы называем ранней редакцией. Но это только в отношении к двум позднейшим редакциям.

Однако от Грибоедова до нас дошел отрывок о первоначальной редакции «Горя от ума» («Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь...»); здесь нет ни одного фрагмента художественного текста, зато сам автор, а не мемуарист, подобный С. Н. Бегичеву, рассказывает о самом раннем замысле пьесы. Анализ этого рассказа приводит нас к выводу, что самый ранний замысел был не реалистическим, как три следующие, а романтическим — нечто вроде байроновских драматических поэм, нечто вроде романтического замысла «Обыкновенной истории» Гончарова. Это требует продуманного, тщательного анализа.

Романтический период в творчестве Грибоедова откликнулся в таких произведениях, как «1812 год», «Грузинская ночь». Крохотные отголоски улавливаются и в дневниковых воспоминаниях Кюхельбекера. Кюхельбекер мыслил Грибоедова «певцом Востока». Когда до него дошли сведения о гибели Грибоедова, он записал об одном стихотворном произведении Грибоедова (по-французски): «Относится к прелестной поэме „Путник", или „Странник", вроде „Чайльд-Гарольда" (но без надменности и мизантропии Байрона), в которой он изобразил Персию». Отрывок из нее под названием «Кальянчи» опубликован впервые в 1838 г.

NB. Тщательно продумать это сближение с «Чайльд-Гарольдом» Байрона, — как рефлекс байронического романтизма.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

* Здесь и далее в скобках даны страницы, на которых указанное лицо прямо не названо, а лишь подразумевается.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГРИБОЕДОВА

СОДЕРЖАНИЕ

А. С. ГРИБОЕДОВ
Творчество. Биография. Традиция

Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) АН СССР

Редактор издательства *Т. А. Лапицкая*
Художник *М. И. Разулевич*
Технический редактор *Л. М. Семенова*
Корректоры *Р. Г. Гершинская, А. И. Кац* и *Н. З. Петрова*

Сдано в набор 3/III 1977 г. Подписано к печати 22/VII 1977 г. Формат 60×90 1/16. Бумага № 2. Печ. л. 18 1/4 + 1 вкл. (1/8 печ. л.)=18.37 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 20.72. Изд. № 6544. Тип. зак. № 171. М-24187. Тираж 25000. *Цена 1 р. 60 к.*

Ленинградское отделение издательства «Наука». 199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, д. 1

1-я тип. издательства «Наука». 199034, Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12